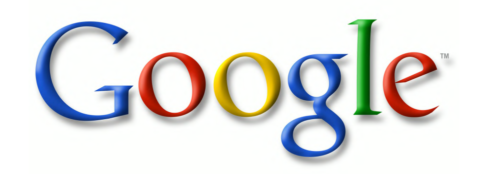
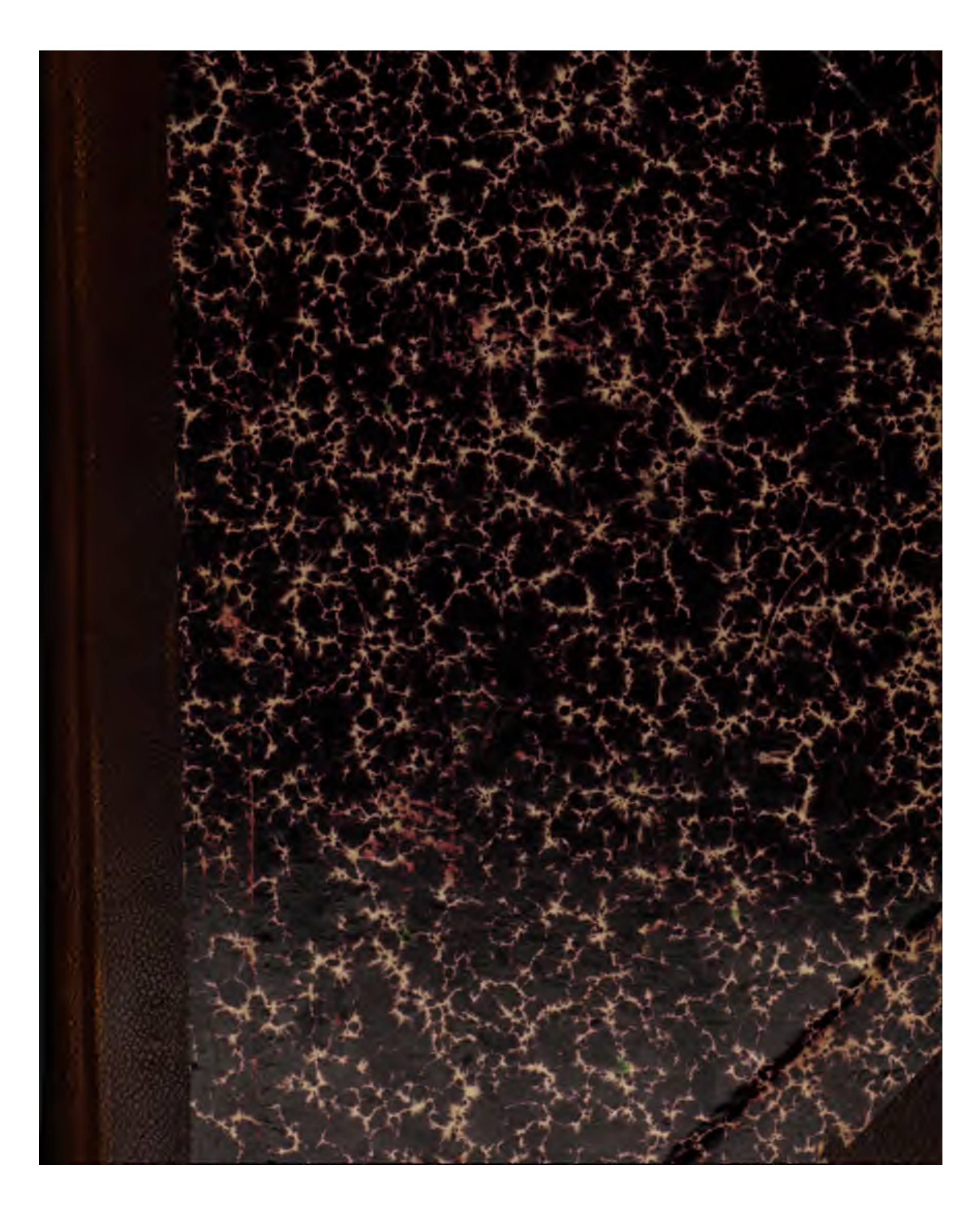






Leo Berg

Aus der Zeit – Gegen die Zeit

Gesammelte Essays



Hüpeden & Merzyn, Verlag
Berlin · Leipzig · Paris
1905

Inhalt

Vorwort.

Wenn Essaysammlungen nicht den Charakter des Zufälligen haben sollen, muss die Einheit des Buches in der Geschlossenheit der Persönlichkeit ihres Urhebers bestehen, oder in einem Grundgedanken liegen, der die einzelnen Teile beherrscht oder verknüpft. Da aber solche Sammlungen selten von vornherein nach einem bestimmten Gedanken angelegt sind oder angelegt sein können, so muss dieser wenn er sich dennoch findet, eine Äusserung der Lebenstendenz des Autors selber sein.

Man wird namentlich im 2. und 3. Teil dieses Buches bemerken, dass die meisten Abhandlungen von der Idee geleitet werden, dass einzig die ganze Persönlichkeit, Anlage und Natur, den Wert des Menschen bestimmt, nie das, was er tut, ist oder hat. Wir haben ja in den letzten Jahrhunderten über viele Erscheinungen bereits umgelernt und uns von den Vorurteilen des Standes und Gewerbes befreit. Wir wissen, dass auch hinter dem Panzer des Ritters nicht immer ein ritterliches Herz schlägt, und dass einer ein sehr ritterlicher Mann sein kann, auch wenn er am Ladentisch

steht. Wir wissen auch, dass ein Mädchen deshalb noch nicht gefallen ist, weil es ein Kind bekommt, dass es dabei sehr viel anständiger, auch im Gesellschafts- und Familiensinne, sein kann als manche verheiratete Frau, und dass man die gemeinsten Weiber ebensowohl in Salons als in Bordellen findet. Weder die kirchliche Ehe noch das Gewerbe der Hure genügt schon allein, um uns zu sagen, was ein Weib wert ist.

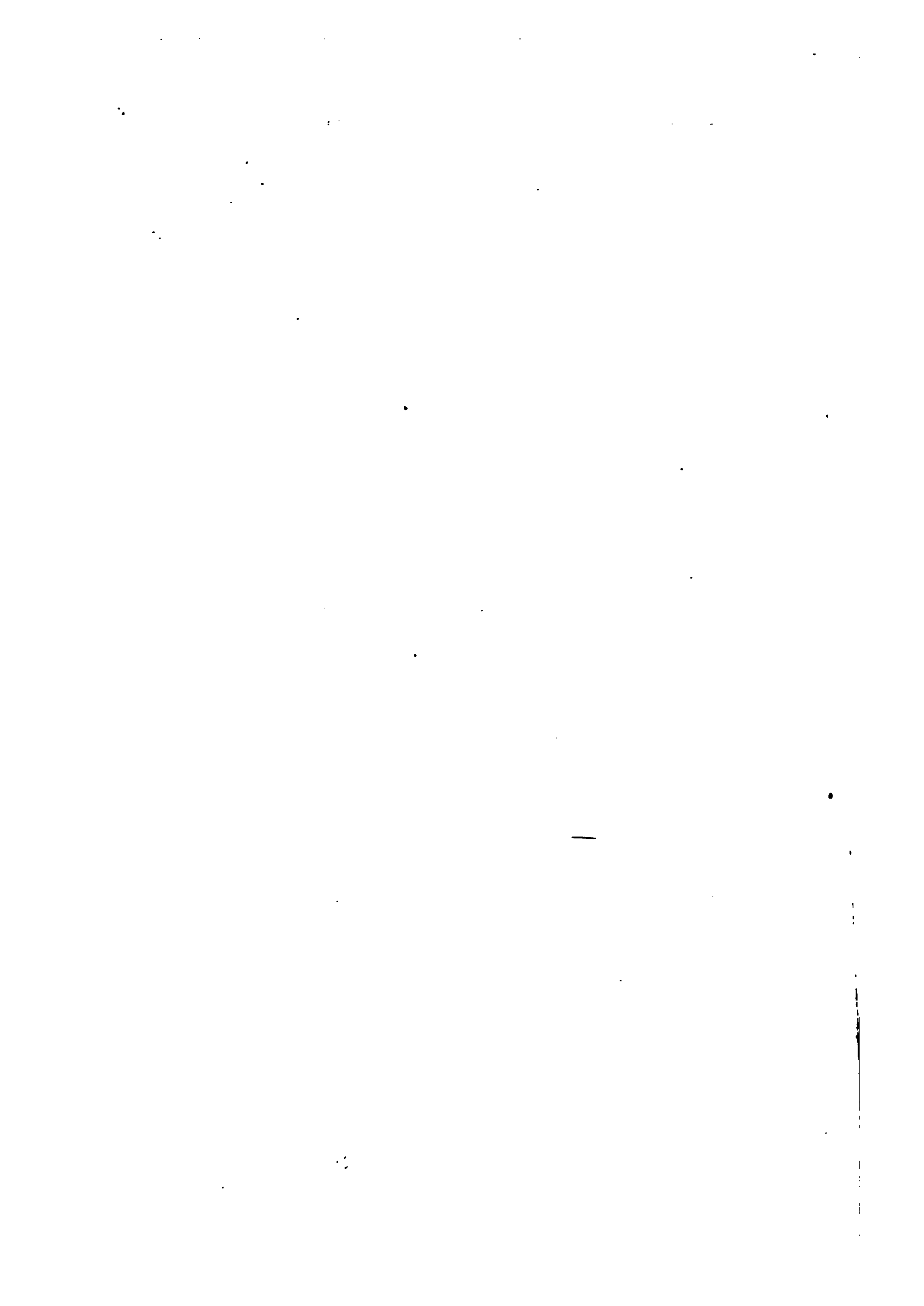
Aber wir müssen nach dieser Richtung noch sehr viel mehr umlernen. Keine Eigenschaft, keine Tat, keine Stellung vermag allein den Menschen zu charakterisieren. Nicht, was und warum einer tut oder denkt oder glaubt, sondern wie er es tut, und wer es tut und denkt und glaubt, entscheidet. Keine Tugend, die nicht im Grunde eine Gemeinheit, kein Laster, das nicht im Grunde eine Tugend sein kann, nicht nur vom Standpunkt des Menschen, dem die eine oder das andere eignet, sondern sogar vom Standpunkt der Gesellschaft aus betrachtet.

Dieser Gedanke hat mich bei sehr vielen Arbeiten geleitet, ob sie sich mit künstlerischen oder gesellschaftlichen Fragen beschäftigen. Will man diese Auffassung menschlich oder human nennen, so habe ich nichts dagegen. Nennt man sie individualistisch, so kommt man mir schon näher. Denn ich sehe das einzelne Individuum als ein unendlich Kompliziertes und betrachte es als meine schriftstellerische Aufgabe, es zu begreifen, zu erklären, zu unterstützen und von den Fesseln des Vorurteils zu befreien. Vielleicht kann man meine Auffassung aber auch gerecht nennen. Die Gerechtigkeit ist oder sollte die heimliche Muse aller Publizisten sein. Sie hat mich jedenfalls früh gehindert,

Dogmen anzuerkennen — neue wie alte — und sie ist es, die mich oft in den schärfsten Gegensatz zu gewissen modernen Richtungen gebracht hat. Für mich liegt das moderne Leben nicht so auf der Oberfläche, und deshalb muss ich die meisten seiner sogenannten „Vertreter“ bekämpfen, gleichgültig, in welchem Lager sie stehen.

Berlin, 18. April 1905.

Leo Berg.



I. Charaktere und Werke

Christian Grabbe.

Christian Grabbe gehört zu den unseligsten Gestalten der Literaturgeschichte aller Zeiten und Völker. Bei Nennung seines Namens ist selbst der fromme und in Konventionen stehen gebliebene Literaturhistoriker geneigt, ein Wort von dem Brandmal zu sagen, das dem Genie und besonders dem modernen und dem deutschen Genie auf die Stirn gedrückt ist. Grabbe wird den kraftgenialischen Stürmern Marlow, Bürger, Lenz beigezählt, von denen man sich mit der heuchlerisch und sentimental zugleich gemeinten Phrase zu verabschieden pflegt, die Goethe auf das weit kleinere Dichtertalent J. Chr. Günther geprägt hat: Er wusste sich nicht zu zähmen, und so zerrann ihm sein Leben wie sein Dichten.

Aber Grabbe scheint mir noch um sehr vieles unglücklicher gewesen zu sein als selbst Bürger, an den er in so vielen Stücken erinnert. Denn Bürger hatte doch einmal in seinem Leben das Hochgefühl, dichterisch an der Spitze seiner Nation zu marschieren und den Dankes- und Huldigungsgruss selbst der Grössten und Besten seiner Zeitgenossen entgegenzunehmen. Er fand wie die meisten anderen von der Zeit und den Zeitgenossen wie dem Schicksal verhöhnten Geister wenigstens zum Teil in seinem Schaffen, in Freundes- und Frauenliebe einen Ersatz für

die Leiden und Kämpfe seines Lebens. Und wenn der Künstler schon im Leben gänzlich verkam, so hat doch die Nachwelt ein wenig Gerechtigkeit geübt. Man hat dem Toten gewährt, was man dem Lebenden nicht gönnte. Und in reineren Feuern wandelt der Schatten des Genius durch die Zeiten.

Nichts von alledem bei Grabbe. Er hat das traurigste Leben geführt, das einem Schaffenden zuteil werden konnte. Die finsterste Erfolglosigkeit lastete auf allen seinen Werken; auch die private Anerkennung war spärlich und sehr bedingt. Kein Theater, keine Zeitschrift, keine buchhändlerische Unternehmung stellte sich, wenn auch nur kurze Zeit, in seinen Dienst, nicht ein Drama ist von ihm bei Lebzeiten aufgeführt worden, nicht der kleinste Kreis von Freunden setzte sich für ihn ein. Keine unmittelbare Wirkung ging von ihm aus; keine Verbindungsbrücke wurde geschlagen zwischen ihm und seinem Volke, dem er stets ein Unbekannter geblieben ist. Die Nachwelt blieb ihm noch alles schuldig. In ihrer frühesten Jugend schwärmen noch zuweilen die literarisch Interessierten und Kämpfenden für ihn, und er bildet die heimliche Liebe manches Gymnasiasten und die Rotomondate einiger Studenten. Zu ihren geistigen und literarischen Reifezeichen aber gehört dann fast immer, dass sie ihn fallen lassen und zu ihren Jugendtorheiten zählen. Mit seinen Biographen hatte er das Unglück, welches das Genie fast immer hat, dass gerade die Ungeeignetsten darüber schreiben, noch in erhöhtem Grade. Mit einem bisschen Philologie kommt man einem Grabbe oder Bürger nicht bei. Und das Schlimmste: am Ende glaubte man Grabbe für die moderne Bühne zu retten,

indem man ihn zurechtstutzte und verschimpfierte. Es gibt immer noch Leute, die den Mut aufbringen, Goethe, Schiller, Kleist, Grabbe, Hebbel weiter zu dichten oder zu verbessern. Heute kann das Problem Grabbe nicht mehr gelöst werden, indem man seine Dramen durch Verstümmelung den niedrigen Bedürfnissen des Theaters und der Menge anpasst; sondern einzig allein, indem man dieses grandiose und groteske Dichtergenie zu verstehen und zu erklären sucht und die ganze Erscheinung aus dem Wust von Phrase, Vorurteil und kritischem Unsinn heraushebt. Für Grabbe wird dieser Augenblick gerechter Würdigung gekommen sein, wenn unsere literarische Forschung und Kritik reinlichere Bahnen eingeschlagen haben werden und man Dichter nicht mehr ausschliesslich nach formalen und moralischen Massen beurteilt.

Welch ein düstres Kapitel Grabbes Biographie! Gewissermassen vorbildlich für sein Geschick war die Stätte seiner Geburt.

Dietrich Christian Grabbe ist im Dezember 1801 in Detmold als der Sohn eines — Zuchthausverwalters geboren. Seine Mutter wird verschiedentlich, teils als tüchtige und rechtschaffene, teils als rohe, hartnäckige, dem Trunke ergebene Frau von den Biographen geschildert. Es waren keine guten Genien, die Grabbes Wiege umschwebten. E. Willkomm, einer der ersten, die sich mit dem Dichter beschäftigten, übertreibt nicht, wenn er über seine früheste Jugend schreibt:*)

„Grabbes Wiege stand in einem Gebäude, das jeder

*) Jahrbuch für Drama, Dramaturgie und Theater. Bd. I. 1837.

freie Mensch gern flieht. Sein Schlummerlied war das eintönige Summen und Schwirren arbeitender Maschinen, die in Bewegung gesetzt wurden von gefesselten Händen. Kettengeklirr klang früher an sein Ohr als der Schmelz seiner hochdeutschen Muttersprache. Schwere Schlüssel klapperten eine unheimliche Musik; Türen knarrten und rasselten . . . Das Verbrechen wandelte mit schwerem, kettenbelasteten Fusse über seinem Scheitel dahin; es stöhnte bang unter der Diele, die seiner Spiele Schauplatz war."

Und wie diese ersten Eindrücke auf des Dichters Gemüt sein ganzes Leben lang gelastet haben, verrät sein Seufzer: „Ach, was soll aus einem Menschen werden, dessen erstes Gedächtnis das ist, einen alten Mörder in freier Luft spazieren geführt zu haben."

Seine glücklichste, wenigstens freieste Zeit verlebte er in Berlin als Student der Rechtswissenschaft, wo er in E. Th. Hoffmann, Heine, Robert Gesinnungsgenossen und Kneipkumpane fand. Diese wildgeniale Zeit Berliner Literatenlebens, die Zechgelage bei Lutter und Wegener haben in der Literatur- und Theatergeschichte eine gewisse Berühmtheit erlangt. Und mit Recht. Es war vielleicht die genialste und phantasiereichste Gesellschaft, die sich in Deutschland je in fröhlichem Übermute zusammengefunden hatte. Sie erinnert an die Mermaid in London, wo Shakespeare mit den Stürmern und Drängern seiner Zeit zusammenzechte. Dauernde Freundschaften aber retteten sich nicht aus jener Berliner Zeit in das spätere Leben, tiefere geistige Beziehungen wurden nicht geknüpft. Die Einflüsse von Grabbe auf Heine und von diesem auf jenen lassen sich

jedoch leicht und auf mannigfaltige Weise nachweisen. Und wie fast immer, wo Heine einem Menschen nahe getreten ist, findet sich bei ihm auch das treffendste und geistreichste Wort über diesen.

In Berlin, das nur einmal und zwar in jener romantischen Zeit, welche überhaupt Deutschlands geistreichste Epoche war, geistig den Ton angab, vollendete Grabbe seine schon in Detmold begonnene Tragödie „Herzog Theodor von Gotland“; hier entstand die romantisch-satirische Komödie „Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung“, das Fragment „Marius und Sulla“, die Abhandlung über die „Shakespeare-Manie“ und manches andere, was 1827 gemeinsam herauskam. Ludwig Tieck, der damals aller Dichter Hof- und Herzensrat war, und dem auch Grabbe seinen wilden Erstling schickte, lockte ihn nach Dresden, ohne dass der junge Dichter eine ernstliche Förderung durch den älteren erfuhr, der wie der alte Goethe oft gerade dem Genialsten gegenüber versagte. In seinen Hoffnungen getäuscht, denn er dachte, durch Tieck endlich Beziehungen zum Theater zu erlangen, und wollte, wie wohl jeder echte Dramatiker, Schauspieler werden, kehrte er nach Detmold zurück und begann seine Staatskarriere, die aber sehr traurig verlaufen sollte und durchaus als Parallele zu Bürgers Amtmannszeit in Altengleichen gelten kann. Die Amtsgeschäfte führte er höchst liederlich und nahm 1834 teils freiwillig, teils gezwungen seinen Abschied.

Ebenso traurig wie seine Beamtenlaufbahn war seine Ehe, die er im März 1833 mit der Tochter seines alten Gönners, des Archivrats Klostermeier, einging. Diese fühlte sich als Mädchen wohl geschmeichelt durch die An-

betung eines Dichters, auf den manche grosse Hoffnungen setzten, hat aber niemals irgendwelche tiefere Liebe oder ernstes Verständnis für den unglücklichen Mann besessen. Trostlos wie sein ganzes Leben war diese Ehegeschichte. Grabbe war eigentlich eine einsame Natur, dem Freundschaft und Liebe nicht so nötig waren wie Unabhängigkeit und eine seinen Fähigkeiten entsprechende Stellung. Aber wann hätte Deutschland je gewusst, was es mit seinen Künstlern und Genies anfangen sollte! Von Grabbe stammt das berühmte und berüchtigte Wort über das Genie. Noch ehe er sich entschloss, die juristische Laufbahn einzuschlagen, wandte er sich, von Berlin aus, an den damaligen Kronprinzen (Friedrich Wilhelm IV.), um durch dessen Vermittlung ein Engagement als Schauspieler zu bekommen. Er stehe auf dem Punkte, unterzugehen, schreibt er in jenem Briefe. Die Leute sagen, er wäre ein Genie; er wisse nicht, ob dem so sei. Aber eins habe er mit dem Genie gemein, den Hunger. Jedem wohlerzogenen guten Bürger ist es klar, dass solche Briefe an Thronfolger grobe Taktlosigkeiten sind, und was soll man erst sagen, wenn man weiter hört, dass dieser Brief mit einem Span geschrieben war, weil Grabbe kein Geld hatte, sich anständiges Schreibzeug zu halten. Aber wie man auch über diesen Brief denken mag, der natürlich ohne Antwort blieb, der elementare Verzweiflungsschrei, der hier aus einem naiven Dichtergemüt herausgellt, wird stets zu den schwärzesten Anklagen gegen die moderne Kulturmenschheit gehören, die Genialitäten wie die Grabbes, Bürgers, Kleists einfach als Sünden gegen ihren heiligen Geist behandelt.

Einmal leuchtete dem Dichter noch ein Schimmer von

Hoffnung auf. Nach kurzem Aufenthalt in Frankfurt a. M. wendete er sich an Immermann, der damals in Düsseldorf Theaterleiter war. Aber statt eins seiner Stücke aufgeführt zu sehen oder sonst von dem damals einflussreichen Manne gefördert zu werden, wurde Grabbe gewissermassen nur als Ruhmesverkünder des neuen Mustertheaters angesehen. Er schrieb schwärmerische Kritiken über Immermanns Regie, Inszenierung und dramaturgische Leitung und lebte davon, dass er für diesen — Rollen abschrieb. Schwerkrank und zeitweilig mit Selbstmordgedanken umgehend, kehrte er im Frühling 1836 in seine Heimatstadt zurück und musste schliesslich die Aufnahme bei seiner herzlosen und habsüchtigen Frau erbitten. Und trostlos wie sein Anfang war sein Ende. Der schon zitierte Willkomm schildert die letzte Zeit Grabbes in Düsseldorf auf so traurige Art, dass man ihm wohl glauben kann.

„Wenn der Abend niedersank, stieg Grabbe wankend, einem Schatten gleich, die Treppen herab und setzte sich in der fünfeckigen Weinstube in einen Winkel . . . Er achtete nicht auf die Gäste um sich her und auf ihre Gespräche, die Gäste nahmen ebenso wenig Notiz von ihm. Man rückte wohl auch weg von dem Tische, an welchem der stumme, salopp gekleidete Grabbe Platz nahm ... Nach einiger Zeit trat dann gewöhnlich Burgmüller ein (sein letzter Freund, der Komponist Norbert Burgmüller, der einzige Mensch, der diese starre verschlossene Brust erweichen konnte). Grabbes verglühter Blick flammte auf; um seine zusammengebissenen Lippen hüpfte ein frohes Lächeln, aber kein Wort des Grusses entschlüpfte dem Munde. Burgmüller setzte sich Grabbe gegen-

über, trank Wein wie dieser, schwieg wie Grabbe und vergass gleich ihm die lärmende Gesellschaft der übrigen Gäste. Zuweilen zupfte Grabbe einen Fidibus aus dem Messingbecher und schrieb ein paar Gedanken nieder, die er Burgmüllern zuschob. Der stumme Freund las, nickte mit dem Kopfe und gab sie dem Dichter zurück. Dies waren die Rudimente, aus denen die ‚Hermannsschlacht' entstand. Waren nun beide recht glücklich, so reichten sie sich die Hände, sahen einander fest in die erdenmüden Augen und schlummerten ein, oft stundenlang. Die Gäste zerstreuten sich, der Wirt räumte auf, Grabbe und Burgmüller schliefen noch immer, die Hände fest ineinander geschlagen." — Und der Biograph fügt hinzu: „Ach, es muss weit gekommen sein mit der Jugend, wenn sie nur schlafend noch sich ungestört Freund sein kann! Der schlafende Grabbe im Weinhause zu Düsseldorf ist die modernste tragische Figur im deutschen Leben der Gegenwart. Er schlief, weil ihm alles zum Ekel geworden. Der Boden unter seinen Füssen war eingesunken, und den Himmel konnte sein erlöschendes Auge nicht mehr erkennen. Da hielt er sich fest an die Hand des stummen Freundes und schlief."

So — „übte er sich im Sterben".

Im Mai 1836 starb Burgmüller, und am 17. September folgte ihm der Freund, der gleich Heine und Hoffmann, den Berliner Zechgenossen, an der Rückenmarksschwindsucht gelitten hatte. Sein Tod hat nirgends Lücken gerissen und erregte auch literarisch weiter kein besonderes Aufsehen. Seine Werke wurden nicht gelesen, nur ausnahmsweise gewürdigt. Und die Rolle, die Grabbe in der

Literaturgeschichte spielt, ist fast noch trauriger als die im Leben. Man hat ihn bestenfalls noch als Nachzügler der Stürmer und Dränger betrachtet, aber eben deshalb ziemlich überflüssig gefunden, da ja inzwischen deren Revolution durch die Klassik Goethes und Schillers gekrönt wäre. Was soll uns ein Robespierre nach Napoleon? Aber so dachte man auch jahrzehntelang über Kleist und Hebbel. Heute wissen wir oder beginnen wir zu ahnen, dass alle drei nicht Nachzügler eines Heeres waren, das inzwischen längst gesiegt hatte, sondern Vorgänger ganz neuer dichterischer Anschauungen, moderner Methoden und Welterfassungen; dass sie in ein Reich weisen, das noch gar nicht da ist, Verkündiger dessen, der erst kommen soll.

Zu diesem Leben, diesen Erfolgen nun das Genie Grabbes!

Grabbe gehört zu den Mitverschworenen unserer Gymnasiastenzeit, und es ist kaum möglich von ihm zu reden, ohne persönlich zu werden. Sein „Gotland" ist eine Brandfackel in der jugendlich zum ersten Male aufgestörten Brust. Die Fehler dieses Stückes sind so naiver Art, dass man auch in der grössten Begeisterung sie nicht übersehen kann, die Roheiten so gross, dass selbst ein erhitztes Gemüt sich mit Widerwillen von ihnen abwendet. Aber eben so hindert die aufmerksamste Kritik, die ruhigste Stimmung nicht die kolossale Wirkung dieses Wildlings der tragischen Poesie. Diese Tragödie einer irregeführten grossen Seele, einer aus ihrer Bahn gebrachten Verwandten- und Vaterlandsliebe, gehört, namentlich in ihrem Aufbau, zum Grossartigsten, was die neuere deutsche Literatur besitzt, wo in der gewaltigen, himmelstürmenden und dabei mit

genialer Sicherheit geführten Exposition nur Kleists „Familie Schroffenstein“ mit Grabbes Werk verglichen werden kann. Und gerade die kindische Motivierung erhöht noch gewissermassen die Wirkung eines grenzenlosen Pessimismus, einer Verzweiflung, die an die Pforten des Himmels schlägt. Liest man in reiferen Jahren diese Dichtung wieder, dann ärgert man sich an der Dummheit ihres Helden, der auf eine plumpe Intrige seines Todfeindes hereinfällt, derartig, dass man unter Umständen gar nicht mehr mitgeht. Sobald man aber davon absieht, schauert uns eine Schicksalstragik entgegen, die mit ihrer wilden Genialität, urwüchsigen Kraft und hinreissenden Leidenschaft kaum etwas zur Seite hat in der Tragödie seit Shakespeare. Derartige Tragödien erschöpfen sich nun fast immer in ihrer Höhe. Kleist in seinem Erstling wird läppisch zum Schluss, Grabbes Held schleppt sich schliesslich in grässlicher Öde dahin. Die Dialektik, Leidenschaft, Kraft sind überspannt. Und die sanften Töne, die grossartigen Landschaftsbilder gegen den Schluss hin sind nicht so sehr psychologische als dramaturgische Fehler. Held und Leser sind mit dem dritten Akt abgehetzt; es bleibt ein trostloses Umherirren, das jeder inneren Gesetzmässigkeit spottet und jeder künstlerischen Organisation widerstrebt. Es entsteht ein seelisches Versanden, und in der unfruchtbaren Wüste müssen sich die Roheiten übersteigern, wenn Kraft an Kraft entwickelt werden soll. Einzelheiten, wie das Herumjagen von Gotland und dem Finnenpriester Berdoa, welche Hochwildhatz die ganze innere Dramatik ausmacht, sind wohl an Scheusslichkeit das Äusserste, was ein Dramatiker auf der Bühne gewagt hat. Der schlimmste

Fehler der Tragödie besteht aber nicht in solchen Grässlichkeiten, an denen dieses Werk so reich ist, die aber doch fast immer einen Zug von Grösse haben, sondern in dem Heldenpaar Gotland und Berdoa selbst, die wie zwei Tiger sich nicht nur selbst zerfleischen, sondern verschlingen, so dass jeden Augenblick einer in den anderen aufgegangen ist und man sie am Ende nicht mehr voneinander trennen kann. Berdoa als konkrete ethnische, politische, psychische Erscheinung ist ein Monstrum von beispielloser Ungeheuerlichkeit. Er ist nichts als ein Prinzip, das Böse und das Gewissen in eins, nur zu dem Zwecke da, den Helden zu verführen, zu quälen, zu ängstigen, und ändert Farbe und Charakter je nach dem psychologischen Bedürfnis des Dichters; ist Teufel oder Engel, je nachdem Teufel oder Engel dem Gemüte des Helden der fürchterlichste Gedanke ist, die Illustration zu Gotlands Wort: „Ich bin ein Haufe von zusammengesperrten Tigern, die einander auffressen." Es ist ein Zusammenheulen fast aller grossen tragischen Helden über das tragische Schuldmotiv des Lebens:

„Das Verzeihen ist an mir!
Die Mächte meines Lebens haben sich
Herabgewürdigt, mich auf böse Wege zu
Verlocken. Ich gehorche ihrem Willen.
Und wandle darauf fort! Hier stehe ich
An meiner Sonnenwende!"

Alle grossen Probleme (das Rasse-, Rache-, Höllen-, Schicksals-, Familien-, Rechts-, Schuld-, Freundschafts- und Vaterlands-Problem) strecken uns hier gleichzeitig ihre gähnend gierigen Schlünde entgegen. Ich habe einmal den

„Gotland“ analysiert und etwa drei Dutzend grosse Menschheitstypen herausgefunden (von Orest, Ödipus, Attila bis Macbeth, Mephisto, Franz Moor). Grabbe wollte wie Kleist den Ossa auf den Pelion wälzen, aber Verzweiflung lähmte seinen Arm. Mit blitzartiger Erkenntnis charakterisiert Heine diese Gigantomachie: „Ein Zug Galeerensklaven, jeder gebrandmarkt — der Dichter führt sie an der Kette in das Bagno der Poesie.“

Bei kraftgenialischen und revolutionären Dichtern charakterisiert man mit dem ersten Werke gewöhnlich die ganze Persönlichkeit. Gerade die Fehler und Ungeheuerlichkeiten werden Wegweiser ihres Willens und Pfade in ihre chaotische Psyche. Wohl ist der „Gotland“ ein ungeheuerlicher Erstling, blutrünstig wie je eine tragische Anfängerarbeit. Mit ihm schliesst sich Grabbe nur den Wildlingen anderer Dramatiker an. Aber nicht nur, dass er bedeutender ist, es steckt auch mehr Bühnenblick darin als etwa in Shakespeares „Titus Andronikus“, Schillers „Räubern“, Hebbels „Judith“, von andern Anfängern nicht zu reden. In seinem dramatischen Aufbau ist er eben so grossartig wie kindisch in der Motivierung, zerfahren in der Charakteristik und überforziert zum Schluss: ein kranker, aber noch im Verenden gigantischer Löwe. Wohl zeigt er eine Weltverachtung, die verwüstet; aber der Pessimismus ist noch immer die Grundstimmung der Tragiker gewesen. Alles andere, die Aufhäufung der Motive, die Überbietung im Grässlichen, die Verachtung rationeller Voraussetzungen der Konflikte und Tragödien, das sind die Fehler der Jugend und einer überschäumenden Genialität.

Sehr viel mehr Interesse und Anerkennung, aber fast

noch weniger Verständnis als der „Gotland" fand Grabbes „Don Juan und Faust" (1829), wo die beiden grössten mythischen Gestalten der modernen Poesie in einen Käfig zusammengesperrt sind. Aber gerade hier erkennt man den gigantischen Zweck noch am ehesten. Zunächst geht Grabbe, wie jeder grosse Dramatiker auf die ungeheuren Gegensätze aus. (Himmel und Hölle in „Gotland", Morgen- und Abendland in „Hannibal", Aristokratie und Demokratie in der grossartig angelegten Tragödie „Marius und Sulla", naives Volkstum und Staatsdekadenz in der „Hermannschlacht", süddeutsches und norddeutsches Wesen in den Hohenstaufendramen.) Hier in „Don Juan und Faust" handelt es sich um die antipodischen Kräfte der Welt, die als Christentum, Konvention und Unschuld in dem Kreise des Gouverneurs Don Gusman und seiner Tochter zur Darstellung kommt. Don Juan, der Romane, der naive, gleichsam vorchristliche Mensch, der sinnliche Heide; Faust, der Germane, der Geistes-Herrscher, gleichsam der überchristliche, der Übermensch. Das Vorher und Nachher der Kirche. Christentum und moderner Staat von zwei Fronten angegriffen. Der Dichter erfasst die Welt an ihren Gipfeln und lässt fahle Blitze über ihren Abgrund wettern; besonders in jener Gipfelszene, in welcher Faust und Don Juan sich begegnen und jener aus unendlicher Höhe auf den kleinen Genussmenschen herabsieht, der nur in der Quantität und Variabilität der sinnlichen Genüsse seine Freiheit und Macht besitzt. Aber beide zügellos, unbegrenzt, der Kirche die zwei grossen Sünder. Das Mädchen, um das sie beide kämpfen, die Heldin Anna, ist nur der zufällige, fast geringfügige Grenzstein, an dem sich

ihre Reiche berühren. Don Juan besitzt ihr Herz, aber Faust gebietet über ihr Leben; dieser kämpft vergeblich um ihre Liebe, während sie dem Machtbereiche des andern entzogen ist. Aber diese Anna als Symbol oder Allegorie des Weibes selbst ist ebenso der notwendige Grenzkrieg der menschlich-übermenschlichen Mächte, der heidnisch-geistigen Reiche.

„Wer stürmt mit übermenschlicher Gewalt
Das Herz der Anna und vermag das Fleckchen
Nicht zu erobern? Wozu übermenschlich,
Wenn du ein Mensch bleibst?
Faust: „Wozu Mensch,
Wenn du nach Übermenschlichem nicht strebst?"
Juan: „Ein Übermensch, sei's Teufel oder Engel —
Ist Weiberlieb' so fremd, als wie nur irgend
Ein untermenschlich Ding, ob Pavian,
Ob Frosch, ob Aff' es sein mag . . .

Man sieht, wie Grabbe im entscheidenden Punkte über alle Faustdramen, was immer sie sonst vor ihm voraushaben, hinaussteuert. Auf dem grossen Entwicklungswege, der von Faust zu Zarathustra führt, bildet seine Dichtung den entscheidenden Wendepunkt.*) Er hat Stirner und Nietzsche vorweg gewittert.

Aber in dieser Höhenszene, die den philosophischen Gipfel seiner Poesie bedeutet, lernen wir ihn zugleich als einen der grössten dramatischen Epigrammatisten kennen, den die Literatur nächst Äschylos vielleicht überhaupt aufzuweisen hat. Das macht Grabbes historische Dramen gigantisch, aber es zerschlägt sie

*) Vgl. „Etappen des Faustproblems" in meinen „Neuen Essays". Oldenburg i. Gr. 1901.

auch. Noch nicht in den beiden Hohenstaufendramen „Kaiser Friedrich Barbarossa“ und „Kaiser Heinrich VI.“ (1829/30), wo es sich in der Technik an Schiller anlehnt. Nur dass er nicht die sichere dramatische Formel und Rundung, dafür aber ganz andere historische Perspektiven wie Schiller hat. Für diesen wie die meisten Dramatiker historischer Stoffe ist die Geschichte nur Vorwand, Stoff für psychologische Probleme (Hebbel), die Dramatik abstrakter Leidenschaften (Schiller) oder grosser Ideen (Kleist, Ibsen), abgesehen von patriotischen Tendenzen. Man wählt die Historie wegen der weiten Perspektiven, wo man auch mit sozialen Stoffen und mit mythischen sogar besser auskäme. Grabbe hingegen macht die Geschichte selbst mit ihren Gegensätzen, ihren Tragödien, Lächerlichkeiten und mit ihrem grossen geheimnisvollen Sinn zum Gegenstande seiner Dramen. In den „Hohenstaufen“ wollte er gewissermassen die Tragik des Deutschtums selbst und seines Kaisertums darstellen.

„Furchtbar deutlich hat mich
Der Leu belehrt. Ist Deutschland einig,
Kann's der Vasall durch Abfall nicht verraten,
So ist's der Erde Herrin, wenn's auch nicht
Erobert — Bettelei ist jegliche Eroberung,
Nicht nötig dem, der stark genug an sich!
Die Nachbarn zittern alle dann vor uns —
Und ruhig kann ich dann vom Thronsitz schaun,
Und bin doch Schiedsrichter der Welt! — Das ist
Der Sinn der röm'schen Kaiserkrone der Germanen.“

Sein Napoleon ist wie „ein neuer, plötzlich aufgetauchter unerforschter Erdteil“. Wie ein Feuerball zieht er über

Länder, Völker, Zeiten hinweg, und er redet Blitze. „Mein Glück fällt — ich falle nicht."

Aber nicht die moderne und keine Bühne der Welt bietet Raum solchen Dramen. Da Grabbe in gar kein Verhältnis zum Theater kam, so brauchte er auch schliesslich dessen Gesetze nicht mehr zu respektieren. Er dachte sich den Kosmos, die Erdkugel oder ganze Länder als seine Szene und schrieb nun in unerhörter Epigrammatik seine historischen Dramen, die ganze Schlachten und Kriegspläne auf die Bühne bringen. Am Ende teilte er sie („Hermannsschlacht", „Napoleon") nicht mehr in Akte, sondern in Schlachtetappen, Tage, Nächte, Kriegsbilder ein. Dabei verfährt er mit einem Realismus des Details, der an die modernen Naturalisten erinnert: der konsequente Realismus auf die Historie übertragen (ein bis zwei Menschenalter vor Ibsen und Hauptmann). Über den Dramen Barbarossas, Napoleons, Hannibals übersieht er nicht die Dramen der einzelnen Soldaten, der Völkerschichten und sozialen Gruppen. In den grossen Schlachtenszenen des „Napoleon" findet er noch Gelegenheit, Berliner, Provinzler, Juden, Christen usw. zu charakterisieren und Idyllen, Komödien und Tragödien einzelner Soldaten und Truppenteile zu fixieren. Er ballt so viele Tragödien und Komödien in die einzelne Szene, dass man jeden Augenblick glaubt, das Konglomerat müsste platzen. Er macht schliesslich den Eindruck epischer Breite, bloss weil er eine Linie über die tausend Dramen hinwegzieht von Schlacht zu Schlacht, von politischer Intrige zur politischen Intrige. Es fehlt diesem ungeheuren Kopf einfach an Raum, zeitlich und geometrisch, alle die Dramen zur Explosion und Entwicklung zu

bringen. Dieses Beieinander von grossen Weltkatastrophen und kleinen Einzeltragödien ist in der gesamten Literatur meines Wissens ohne Beispiel. Was Hauptmann im „Florian Geyer“ vergeblich angestrebt hat, und was die Modernen mit ihrer sozialen Milieudichtung wollen, das hat Grabbe hier längst vorweggenommen. Dass ein ungeheures Widerspiel entsteht, dass es unmöglich wird, zugleich das Ganze und das Einzelne zu geniessen, so dass man nicht in jedem Augenblick den Sprung mitmachen kann von der Konzeption des Ganzen zur Charakteristik des einzelnen und von hier dorthin, und dass ein wüstes Gefühl in unseren Köpfen das Ende ist — das alles trifft nur den Künstler, nicht aber den Dichter, den Techniker, aber nicht den Dramatiker. Es ist die Ohnmacht des Überreichtums. Betrachtet man die wundervollen Charakteristiken all der einzelnen Figuren und die verblüffende Realistik des Milieus (z. B. die Pariser Strassenbilder im „Napoleon“, die westfälischen Sittenbilder in der „Hermannsschlacht“), und dann die Weite der Idee, so sieht man, wie auch hier wieder Grabbe zwei dichterische Zeitalter überbrückt. Er malt den Himmel und die Pfütze zugleich und weiss noch überdies, wie komisch das ist. Aus diesem Widerspiel historischer und individueller Probleme hat Wilhelm Raabe später seine spezifisch humoristische Romanform geleitet. Es ist dasselbe Kunstproblem in beiden Fällen: der Individualität und der Idee im Historischen, dem Grossen, das unser Interesse, und dem Kleinen, das unser Herz hat, gleichzeitig gerecht zu werden. Raabe löst es, indem er sich auf die Seite des Gemüts wirft und wehmütig lächelnd sich des grössern Hintergrundes erinnert. Grabbe schlägt mit wil-

den Tatzen nach beiden Reichen aus, schafft groteske Geschichtskomödien, und dann kann ihm geschehen, dass er das passende Wort darüber vergisst und stumm von dannen zieht. Seine sprachlichen und technischen Mittel lassen ihn in den entscheidenden Augenblicken oft ganz im Stich, so dass er gerade in seinen genialsten Intentionen zuweilen den Eindruck der Ärmlichkeit macht. Es ist wahrlich kein Wunder, dass Grabbe so lange und so gründlich verkannt werden konnte, und am meisten von denen, die ihn der modernen Bühne zu erobern suchten. Zu retten ist da nichts mehr. Grabbe sitzt zwischen zwei dramatischen Welten eingeklemmt, und kein Dramaturg kann ihn aus dieser unglückseligen Lage befreien. Seine Erlösung muss ganz wo anders herkommen als aus dem Theater. Aus der szenischen Ungeheuerlichkeit der historischen Dramen darf man indessen nicht schliessen, dass Grabbe eine konzise oder geschlossene Form überhaupt nicht möglich gewesen wäre. Zuletzt ist sie im Dramatischen selbst gegeben. Der Dramatiker muss aber Gelegenheit haben, auf seinem Felde, der Bühne, zu kämpfen. Ein Shakespeare, der nicht aufgeführt wird, ist genau wie ein Napoleon, der nicht in die Schlacht kommt. Tolle Ausschweifungen, wüste Rotomontaden in der Jugend beweisen weder gegen den General noch gegen den Künstler etwas.

Von seinen übrigen Werken bedürfen noch zwei besonderer Betrachtung. Das Lustspiel „Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung“ schliesst an die romantisch-satirischen Komödien Tiecks an und entspringt noch der lustigen Zeit in Berlin. Es gehört unzweifelhaft zu den stärksten Literaturkomödien, die wir Deutschen haben.

Urwüchsiger und witziger, zugleich aber auch gröber als Platens „Verhängnisvolle Gabel“ und „Der romantische Ödipus“ ist es schon. Und hinter dem göttlichen Vorbilde des Aristophanes bleiben sie beide in unermesslichem Abstande: Platen, weil er überhaupt nicht begriff, dass das moderne Leben auch künstlerisch moderner Formen bedarf, dass man die Antike nicht nachahmen kann, abgesehen davon, dass er intellektuell ja gar nicht an das Verspottete heranreicht und oft, wo er vernichtend zu sein glaubt, nur borniert ist. Grabbes Satire aber löst sich in lose Szenen auf, verzettelt sich in Einzelheiten und ist nicht als Ganzes, sondern nur in seinen Epigrammen, Witzen und einzelnen Ausfällen stark, von denen viele eine grosse Berühmtheit erlangt haben, mehrfach nachgeahmt wurden und noch immer von verbitterten starkgeistigen Literaten gern zitiert werden. Einige der genialsten Partien in Heines „Atta Troll“ haben ihre Quelle in dieser Komödie, sofern sie nicht beide aus dem Weinrausch bei Lutter und Wegener hervorgestiegen sind. Und zuweilen blitzt wirklich aristophanischer Geist hervor, so gleich in der Eröffnungsszene die Verspottung der Gelehrten. Ein Bauer bringt dem Schulmeister seinen Jungen, er solle Gelehrter werden, mit der gottvollen Begründung: „Sehen Sie, unser Gottliebchen hat die Würmer, und deshalb meint seine Mutter, dass aus ihm noch einmal ein Gelehrter würde. — Nicht wahr, Gottliebchen, du willst ein Gelehrter werden? Gottliebchen: Ja, ich habe die Würmer.“ Und in eine satirische Phantastik grossen Stils versteigt sich der Dichter in der Gestaltung des Teufels, der wegen Gross-Reinemachens in der Hölle auf die Erde kommt, hier erfroren von einem botanisieren-

den Naturhistoriker gefunden und später in einer Naturforscherversammlung erklärt wird: wegen seiner unmässigen Hässlichkeit hält man ihn schliesslich für — eine deutsche Schriftstellerin. Aber diese humoristische Phantastik und die realistische Satire vertragen sich nur mässig in dem Stück, die Teile amalgamieren sich zu keinem reinen Kunstwerk. Am schlechtesten ergeht es dem deutschen Publikum und den Rezensenten. Bekannt ist der wilde charakteristische Ausfall des Barons im ersten Akt.

„Reimschmiede, die so dumm sind, dass jedesmal, wenn ein Blatt von ihnen ins Publikum kommt, die Esel im Preise aufschlagen, heissen ausgezeichnete Dichter, — Schauspieler, die so langweilig sind, dass natürlich alles vor Freude klatscht, wenn sie endlich einmal abgehen, heissen denkende Künstler, Vetteln, deren Stimmen so scharf sind, dass man ein Stück Brot damit abschneiden könnte, tituliert man echt dramatische Sängerinnen! — Die Muse der Tragödie ist zur Gassendirne geworden, die jeder deutsche Schlingel notzüchtigt und mit ihr fünfbeinige Mondkälber zeugt, welche so abscheulich sind, dass ich den Hund bedauere! Die Wörter: ‚genial, sinnig, gemütlich, trefflich‘ sind so ungeheuer gemissbraucht, dass ich schon die Zeit sehe, wo man, um einen entsprungenen, über jeden Begriff erbärmlichen Zuchthauskandidaten vor dem ganzen Lande auf das Unauslöschlichste zu infamieren, an den Galgen schlägt: N. N. ist sinnig, gemütlich, trefflich und genial! — O stände doch endlich ein gewaltiger Genius auf, der, mit göttlicher Stärke von Haupt zu Fuss gepanzert, sich

des deutschen Parnasses annähme und das Gesindel in die Sümpfe zurücktriebe, aus welchen es hervorgekrochen ist!"

Grabbe wusste indessen, dass wir in Deutschland eine Komödie grossen Stils nicht haben und nicht vertragen können. „Überhaupt ist der Deutsche viel zu gebildet und zu vernünftig, als dass er eine kecke, starke Lustigkeit ertrüge!" Deshalb haben wir Witzblätter, Überbrettl, aber keine anständige politische, soziale oder literarische Satire. Wenn wir es zu einer starken Komödie hätten bringen können, sie hätte an dies Werk Grabbes ansetzen müssen, das mit anderem Recht an die Spitze des deutschen Lustspiels gehört als etwa Gustav Freytags „Journalisten", die niemals so aktuell waren, wie Grabbes Stück. Grabbe verspottet längst vergessene Erscheinungen und Persönlichkeiten, aber in ihnen Typen von Ewigkeitswert des Komischen. Was ist uns Franz Horn? Aber der Shakespeare-Kommentator, der so abstruses Zeug schreibt, dass Shakespeare um seiner Sünden willen in der Hölle verflucht ist, erst wieder einen Kommentar zu Franz Horn zu schreiben, wird uns so lange belustigen als diese Klasse von Skriblern uns Spass macht. Ob gestern der Shakespeare- und Homer-Kommentator, heute der Heine- oder Nietzsche-Kommentator, die Sorte ist ewig. In seinen Ansätzen der kecken Verspottung der literarischen Zustände, der übermütigen Verkörperung satirischer Einfälle, der launigen Ausgeburt phantastischer Ideen ist das Lustspiel eine Genietat, in der Schlagkraft des Witzes und der Urwüchsigkeit, im Zorn wie in der Kühnheit steht er ziemlich einsam da in der dramatisch-komischen Literatur der Deutschen, wo es nur Kleists

„Zerbrochener Krug“ nicht durch Komik, aber durch Charakteristik und Abrundung der Form überragt.

Ein peinliches Aufsehen erregte Grabbes Schrift „Über die Shakespeare-Manie“, die in der Tat viel Törichtes enthält und zum Teil komisch wirkt; denn der Autor greift hier vielfach Dinge an, deren man ihn selbst mit Recht und Unrecht beschuldigt hat. Immerhin ist interessant, gleichgültig wie es kritisch herauskommt, dass Grabbe, namentlich für das historische Drama, auf Wege hinweist, von denen Shakespeare kaum eine Ahnung haben konnte. Man schlägt ja gerade die originellsten Dichter damit tot, dass man sie für Nachahmer erklärt, bloss weil man die Verschiedenartigkeit, die Divergenz der Entwicklung nicht sieht. Ibsen hat man mit demselben Rechte einen Nachahmer Augiers oder Dumas fils genannt. Doch „jeder wahre Dichter“, sagte Grabbe (und fügen wir hinzu: wenigstens jeder grosse Dichter) „ist zugleich ein Originaldichter, und es können in den Köpfen noch tausend dramatische Formen schlummern, welche die Kritiker gar nicht ahnen.“ Und er spricht eine grosse Wahrheit aus mit dem fundamentalen Worte: „Den Shakespeare aber alles in allem, wie es tagtäglich geschieht, als einzige wahre dramatische Natur darzustellen, heisst die besseren Köpfe vor jedem selbständigen Schritte einschüchtern“, das Unendliche in ein Wort, in eine Person bannen zu wollen. So wird gerade das Genie ein Hemmschuh der Entwicklung.

Auch diese Schrift ist eine Selbstbefreiung, über die sich heute mit Gerechtigkeit, ja mit Anerkennung urteilen lässt. Dass Grabbe nicht nur der wilde kraftgenialische doch formlose, unzügelbare Dichter war, als welcher er

immer dargestellt wird, das zeigen die vielen reichen, liebenswürdigen Stellen in seinen grossen Dramen, Naturschilderungen, Liebes- und Freundschaftszärtlichkeiten (besonders in „Gotland", „Hannibal" und die herrlich dargestellte Freundschaft trotz ihrer politischen Gegnerschaft zwischen Barbarossa und Heinrich dem Löwen); aber auch ein paar zwar schwache, zum Teil verfehlte Stücke, wie das anmutige Spiel „Nannette und Maria" mit seinen lieblichen Szenen und Gestalten, das aber an einer kindlichen Handlung und einem ästhetisch unbegründeten Schlusse leidet.

Hätte diesem Dichter die Sonne des Glücks auch nur ein wenig gelächelt, wäre er zur Reife und Entwicklung gekommen, ja hätte er auch nur ein wenig Platz zur Entfaltung gehabt, Grabbe wäre eines der grössten Ereignisse der ganzen modernen Literatur geworden. Aber sein Genie musste bestraft werden, und so blieb er elend auf der Strecke liegen, dass die kleinen Spatzen noch heute ihre Schnäbel an ihm wetzen dürfen. Er ward nur ein Verhängnis mehr der deutschen Kultur.

Selbst die Gegensätze unter den Literaturhistorikern stimmen über Grabbe liebevoll überein. Sie sind hier so sicher in ihrer Dummheit, dass die Meyer, Weitbrecht, Bartels, Busse nicht mal stutzig werden, dass die andern genau dasselbe sagen, oft sogar wörtlich. Der kleine Busse, der immer noch kleinere Talente zu entdecken weiss als er selbst, ist der keckste. Der ganze Grabbe imponiert ihm nicht. So was macht er noch allemal am Biertisch. „Das Rezept ist billig. Man lernt es in aller Kürze aus Grabbes Werken." Gerade Karl Busse!

Wie aber kommt es, dass über Grabbe noch die Antipoden unserer literarischen Welt übereinstimmen? Das kommt eben von dieser Welt, die gar nicht unsere literarische Welt, sondern nur ein Erdklümpchen dieser Welt ist: Sie alle hassen instinktiv das Geniale. Und was sie meinen oder wollen, ist im klarsten Falle ein erhöhtes Spiessertum, ob sie's Realismus, Modernität oder Heimatkunst nennen. Und Dichter, für die sie eintreten, namentlich die Realisten der fünfziger Iahre, sind die Dichter ihrer Welt, vor allem aber Grillparzer, der laute Schwarm aller Geheimrätlichkeit unter den Deutschen. Einer von diesen Gelehrten hat es sogar fertig bekommen, Grillparzer mit ein paar hingeworfenen Bemerkungen zu einem „Hannibal" Grabbes Dichtung schlagen zu lassen. Jener wollte zwar gar keinen „Hannibal" dichten, sondern nur aus seiner unendlichen Höhe herab gutmütig und weisheitsvoll dem dummen verrückten Kerl, der auch dichtete, zeigen, wie's gemacht werden muss, wenn's denn schon gemacht werden soll. So zu lesen im „Euphorion", einer festen Zwingburg der Literatur.

Verstehen wir recht: auch der Philister kann unter den Künstlern eine ehrwürdige Gestalt sein, ist er es doch gewöhnlich, der das Handwerk der Kunst hochhält, welches die Genies so leicht verschandeln. Auch gibt es eine Erhöhung des Spiessertums, das dann nahe an das Genieland heranreicht. Wir Deutsche haben prachtvolle Gestalten erhöhten und verfeinerten Spiessertums, die schon im Begriffe stehen, Genies zu werden, z. B. Gottfried Keller, Theodor Fontane, Wilh. Raabe, sogar solche, die man beinahe mit dem Genie selbst verwechseln kann, wie Hebbel, der schon an der Schwelle steht, und Immermann, der tiefe

Blicke hineintut. Aber ob erhobene Spiesser oder gebundene Genies — zuweilen gehört nur noch eine ganze Kleinigkeit zum Genie — von Shakespeare, Goethe, Grabbe, Heine, Nietzsche, trennt sie noch immer eine Ewigkeit. Denn diese sind es, welche Flügel haben, weltumspannende Fittige, die sie zwischen Himmel und Hölle tragen, während jene fest in ihrem Boden wurzeln. Daher der Name Heimatkunst.

Niemand aber hat den Spiessern den Kampf so bequem gemacht wie Grabbe, der ach! so vieles nicht konnte, was sogar die Spiesserkinder können. Daher auch der Grössenwahn der Busse, Bartels, dieser Fahnenträger modernen Spiessertums. Dessen vollständiger Triumph in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist für Grabbe das letzte Verhängnis geworden. Denn es hat ihn um alle poetisch-dramatischen Wirkungen gebracht.

Heute kann ihm die poetische Gerechtigkeit im höhern Sinne nicht mehr werden. Diese besteht für den Künstler in den Wirkungen und Spuren, die er hinterlässt. Sie wieder aufzusuchen und fortzuführen ist nach zwei bis drei Menschenaltern meist nicht mehr möglich. Aber erkennen lässt sich die Kraft und Erhabenheit des Phänomens, das hier aufstieg und zugrunde ging. Das Urteil der Kritik und Literaturgeschichte über ihn wird kassiert werden, und das düster strahlende Feuer dieses unheimlich flackernden Sterns am deutschen Dichterhimmel wird seinen spätern Betrachter noch entzücken. Er wird manches Licht überdauern, das ihn einst und noch heute hat verdunkeln dürfen mit seinem Geflimmer.

Nikolaus Lenau.

Von allen Genies, die tragisch endeten, die mit dem Kainszeichen auf der Stirn durch das Leben gingen, hat Nikolaus Lenau noch am meisten Liebe und am ehesten Verständnis gefunden. Während, namentlich in Deutschland, die meisten unter ihnen fast niemals bei Lebzeiten zur Anerkennung kamen und vielfach auch noch in der Geschichte als Verfemte herumirren, und selbst die Glücklicheren unter ihnen, wenn auch wegen ihrer glänzenden Eigenschaften bewundert, doch niemals eigentlich geliebt werden, hat Lenau das seltene Glück der Anerkennung, der Liebe und Freundschaft in einem Grade besessen, wie es nur wenigen Sterblichen zuteil wird. Er stellt gewissermassen den weiblichen Typ unter den Titanen der Geister dar, der im 19. Jahrhundert ja überhaupt der besser gekannte und mehr gewürdigte sowie der zur Liebe mehr disponierte ist. Dieses Weibliche in seiner Persönlichkeit muss sehr stark gewesen sein, da es selbst auf Frauen gewirkt hat. Seine Freundin und Verehrerin Emma Niendorf, die in ihren Erinnerungen mit geradezu schwesterlicher Zärtlichkeit seine Erscheinung zeichnet, betont neben dem schauerlich Überwältigenden auch das „Holde" zugleich, womit er elektrisiert; seine Macht, mit einem Lächeln zu beglücken, scheint nach ihr wirklich der einer

liebenswürdigen Frau geglichen zu haben. Es finden sich Schilderungen bei ihr, wie sie nur ein verliebter Jüngling von seiner Herzensdame zu entwerfen pflegt. „Was Wunder, dass endlich Lenau und Lenz für mich völlig gleichbedeutend war?"

Auch die dichterische Erscheinung Lenaus hat sehr viel hervorstechende weibliche Züge, in denen der trotzige Freiheitssänger, der unruhige Wanderer, Faust und Ahasver, zeitweilig gänzlich verschwand. Schon rein äusserlich haben seine Verse mit ihren so charakteristischen weiblichen Reimen, ihren lang hinwallenden Melodien, ihren ins Unendliche vertönenden Klängen, ihrer Sehnsucht, sich ins All aufzulösen, ihrer weichen Melancholie und ihrer grossen Passivität gegenüber allen äusseren Eindrücken ausgeprägt weiblichen Charakter. Die vielen Widersprüche in Lenaus geistiger Physiognomie, die man oft geschildert, öfter missverstanden hat, indem man sie wie bei allen Genies auf die Disharmonie und innere Zwiespältigkeit ihrer Natur zurückführt, was noch das Vernünftigere ist, oder gar als Spiegelbild des grossen Zeitwiderspruches betrachtet, sie erklären sich gerade bei Lenau dadurch, dass in ihm immer wieder das weibliche Element durchbricht. Seine Zugvogelnatur z. B. hat er selbst so oft und stark zur Darstellung gebracht, dass man ihn als den ewig unruhigen, wanderlustigen Menschen kennt, der immer wieder seine Zelte abbricht, keine dauernden Beziehungen aufrecht erhält, selbst seine innigsten Freunde zu verstimmen weiss. Den Ahasver, den Zigeuner und Faust in sich hat er selbst verherrlicht. Aber in demselben Dichter lebte ein so zähes H e i m a t s g e f ü h l, ein so starker Drang zur Ruhe, eine

so unergründliche Sehnsucht nach der Ehe, wie sie sich schlechterdings nicht mehr mit jenem Faust- und Zigeunertypus vertragen will. Hier liegt seine Tragödie, und es ist gewiss kein Zufall, dass mit einer unglücklichen Verlobung seine Katastrophe zusammenhängt. In Amerika vermisst er die deutsche Nachtigall, und unter dem Donnerlärm des Niagara tönen plötzlich die Stimmen der Heimat mit und werden dem Dichter vernehmlicher als je zuvor. In dem Gedicht „Wandel der Sehnsucht“ singt er:

„Hold und süss verwandt wie nie zuvor,
Klang das Lied der Sehnsucht an mein Ohr:
Gerne, nach so schmerzlichem Vermissen,
Hätt' ich jeden Stein ans Herz gerissen.“

Die Tragik in Lenaus „Faust“ ist ureigentlich seine Losgelöstheit von der Heimat, die dann, verallgemeinert, der Kinderglaube, die Religion, und schliesslich, im allerweitesten Sinne, die Natur ist. Lenau findet die rührendsten Worte, wenn er dies sein verlorenes Paradies besingt, und er tut es, so oft es ihm in Gestalt eines Kindes, im Bilde der Mutter, in einem feierlichen Kirchenzuge, in einer reinen Frauenschönheit entgegentritt. Sein „Faust“ ist der von der Natur verstossene Geist:

„Natur, die Freundin, ist ihm fremd geworden,
Hat sich ihm abgewendet und verschlossen;
Er ist von jeder Blüte kalt verstossen.“

Diesem Faust, der natürlich wie jeder Faust der Dichter selber ist, diesem Zweifler und Empörer ist ein tiefes Glaubensbedürfnis, ein Hang der Anschmiegung eigen, wie nur je einem Weibe Religion und Familie Bedürfnis ist.

Seine Freunde, die so vieles in ihm nicht begreifen konnten, wunderten sich, als dem „Faust“ der „Savonarola“, dem Helden der Freiheit der Glaubensheld folgte. Lenaus Antwort ist zwar gar keine Antwort, aber sie wirft ein so helles Licht in seine weibliche Seele und charakterisiert diese seine andere Natur so sehr, dass ich sie hierher setzen will. Sie ist ein Gedicht in Prosa. Er äussert sich zu Ludwig Frankl über seine innere Wandlung wie folgt:

> „Ich ritt einmal über die Heide, sie war schneebedeckt, aufflatternde Raben nur waren die schwarzen Gedanken der Heide. Ich fühlte mich mit meinem innern warmen Leben so allein in der weiten, kalten Welt. Es kam mir lächerlich vor, mit dem kleinen Lebensfunken Trotz bieten zu wollen dem alles starr machenden Winterozeane. Endlich musste er doch siegen. Ich fühlte mich sehr einsam in der Welt und tieftraurig — und so war ich, mich meinem Pferde überlassend, in einen Wald gekommen . . . Plötzlich spielte ein Lichtschimmer über die schneebedeckten Tannenzweige, und bald sah ich mir zur Linken ein Jägerhaus, durch die Fenster leuchtete es lustig heraus, mich lockte ein seltsamer Zug, ich möchte es nicht Neugierde nennen, das Tun in dem einsamen Jägerhause zu belauschen. Ich stieg vom Pferde, band es an einen Baum, und schritt leise, um die Bewohner nicht zu stören, zum Fenster. Drinnen brannte ein lustiger Weinachtsbaum, glückliche Kinder, halb fröhlich, halb erschrocken, liessen sich von ihren freudig bewegten Eltern Gaben herabreichen, die an den Zweigen hingen. Ich konnte die Worte nicht hören, die sie sprachen, aber ich konnte sehen, dass Kinder und Eltern

warm und selig bewegt sind, und ich fühlte mit ihnen, und die Tränen hingen als Reifperlen an meinen Wimpern. Ich kehrte zurück zu meinem Pferde, bestieg es und ritt weiter. Aber es war eine andere Stimmung in mich gekommen. Ich fühlte, dass die Kluft zwischen dem Leben des Menschen und der ihm kalt gegenüber trotzenden Natur eine unausfüllbare sei, und dass die Kreatur eines Mittlers bedürfe, damit sie nicht verzweifle und untergehe. Die Feier der Weihnacht in dem einsamen Jägerhause war ein Leuchten der Erkenntnis für mich, ich fühlte mich nicht mehr einsam; eine heitere, selige Stimmung goss sich, wie die Wellen eines warmen Bades, um meine erstarrte Seele, und — so bin ich Christ geworden!"

Ein Familienidyll, das umstimmt! Aber hier hat die Philosophie keine Stimme mehr, alle Dämonen des Zweifels, des Forschens, der Unrast sind gebändigt. Faust, der sich im Gesange des frommen Zuges von Kindern und Greisen an den Himmel gemahnt fühlt. Es war keine Umwandlung mehr nötig in diesem Dichter. Schon Faust war Christ:

„Horch, Faust, wie ernster Tod und heitres Leben,
In Gott verloren, hier so schön verschweben!
Er starrt hervor aus dunklem Buschesgitter,
Die Frommen um ihr Glück beneidend bitter.
Als sie vorüber, und der letzte Ton
Des immer fernern, leisern Lieds entflohn,
Und als der fernen Fackel letzter Schein
Den Wald noch einmal zauberhell verklärt,
Und nun dahin am Laube zitternd fährt,
Als Faust im Finstern wieder steht allein:

Da fasst er fest und wild sein treues Ross,
Und drückt das Antlitz tief in seine Mähnen
Und weint an seinem Halse heisse Tränen,
Wie er noch nie so bitter sie vergoss."

Wie für Heinrich Heine, zu dem er gewissermassen das weibliche Pendant des modernen Freiheitsgeistes bildet, gibt es für Lenau keinen reineren Begriff, kein friedlicheres, innigeres Gefühl als das, welches er der Mutter widmet. Die ergreifenden Gedichte, die er dem Andenken an sie gedichtet, sind noch von jedem, der über Lenau geschrieben hat, besonders gerühmt worden. Aber, was weniger bemerkt worden ist, die Mutter wird ihm, dem Heimatlosen, gewissermassen der Inbegriff alles dessen, was uns die Heimat, die Herkunft, den Frieden und Zusammenhang mit der übrigen Welt ausmacht. Es ist sehr unfaustisch, aber echt lenausch gedacht, wenn sein Faust geradezu dem frühen Tode der Mutter seinen Pakt mit dem Teufel zuschreibt:

„Es wäre wohl mit mir
Sonst nicht so weit gekommen."

Mit der Mutter hat er jeden Zusammenhang verloren:

„Mir ward im Herzen eben,
Ob sie mein junges Leben
Von seiner Wurzel schnitten!"

Und wie er alle seine Gefühle und Gedanken ins Grosse auf die Natur projiziert, so tönt ihm aus ihr das grosse Heimweh aller Kreatur entgegen. So heisst es in dem herrlichen Gedichte „An die Alpen":

„Heimweh jagt des Abgrunds wilden Schaum;
Lässt Natur die Erd' in Frieden prangen,
Schildert sie der Zukunft schönen Traum;
All ihr Herz ist Sehnen und Verlangen.

Heimweh ist es, wenn die Liebe naht,
Ist der Grund des nie gestillten Fragens,
Heimweh jede grosse Menschentat,
Und die Wunder himmlischen Entsagens. —"

So ist Lenaus ganzes Leben und Dichten erfüllt von einer grossen Trauer um das verlorene Paradies der Kindheit. Er wird ein Einsamer und Suchender, und seine Tragödie ist, dass er Heimat und Frieden nirgends und niemals finden soll. Er suchte sie natürlich da, wo sie jeder Mann zunächst sucht, im Weibe, in der Liebe, in der Ehe. Die Familie, aus deren Frieden man verstossen ist, kann man neu begründen. Aber auch hier war er ein Unseliger. Das Geheimnis ist dasselbe wie bei den meisten Genies, sie finden das Weib nicht, das für sie passt; und stolze, ehrliche, sehr differenzierte Naturen, wie Lenau, machen sich darüber auch gar kein Hehl. Die Liebe war hier wie fast immer das grosse Kapitel der Demütigung, der Vereinsamung und des verlorenen oder nie besessenen Paradieses. Wenn sich darüber alle Welt täuscht, so liegt das nur daran, weil soviel von Liebe und Liebschaften in den Poesien aller Dichter die Rede ist. Auch Lenau hat mehrfach geliebt. Aber immer mehr seine Einbildungen als die Wirklichkeiten. Nach der ersten nie überwundenen Täuschung in den Jünglingsjahren entzündete sich sein Herz im Stuttgarter Freundeskreise der schwäbischen Dichter an der lieblichen Gestalt der Charlotte Gmelin; und die guten

Freunde, die sich gerade in bezug auf unseren Dichter als so schlechte Musikanten erwiesen, hofften schon alles Heil von einer Verbindung mit diesem Mädchen. Aber man braucht bloss ein wenig schärfer zuzusehen, und man wird finden, dass er hier nicht so sehr die Person des Weibes als die musikalische Vermittlerin seiner Seele und nicht zuletzt seine kleine Eitelkeit liebte. Erst macht sie gar keinen, oder doch keinen bleibenden Eindruck auf ihn, dann erfährt er, dass sie sich heimlich sein Bild hat aufzeichnen lassen, und dann singt sie die „Adelaide". Was braucht es mehr für ein entzündliches Dichtergemüt. Sie war das Weib nicht, das eines Lenau Seele auszufüllen vermochte, in dessen Herzen er eine zweite dauernde Heimat hätte finden können. Eine tiefere Neigung hatte er einzig zur Sophie Löwenthal, das schmerzlichste Kapitel seiner Seele. Sie war vermählt, und keiner der Beteiligten fand die Kraft, das Band zu lösen. Er schätzte sie zwar sehr hoch und sagte gelegentlich, „nichts, worin sie mir nicht ebenbürtig". Aber gleichwohl, so vorsichtig Lenaus Biograph, sein Schwager Schurz, sich ausdrückt, wenn er meint, dass, „wäre sie noch Mädchen gewesen, sie vielleicht sein Himmel auf Erden geworden wäre", so halte ich auch das schon für zuviel gesagt. Im besten Falle wäre es zu einem Verhältnis wie zwischen Goethe und Frau von Stein gekommen. Vielleicht, dass gerade nur die Wand, die sie trennte, wie eine Sehnsucht sie verband. Sie war nicht das Adlerweib, mit dem er horsten konnte. Wenn man ihre klugen, ach, so klugen und schön temperierten Worte bei Lenaus Katastrophe liest, fallen einem unwillkürlich Goethes Worte in der Ode „Adler und Taube" ein: „O

Weisheit! du redst wie eine Taube!“ Lenaus heftige Sehnsucht und seine wiederholten krampfhaften Versuche, in den Hafen der Ehe zu gelangen, beweisen, dass es ihm an der Zeit schien, diese Lilienbande zu zerreissen. Und es ist wieder kein Zufall, dass er sich gerade mit einer Künstlerin, der damals berühmten Sängerin Karoline Unger, verlobte, in der er auf den ersten Augenblick so etwas wie eine Blutsverwandte zu erkennen glaubte, und die jedenfalls wohl so ziemlich in allen Stücken das Gegenteil von Sophie Löwenthal war. Auch hier war wieder Musik der Feuerzauber, der seine Seele gefangen nahm. Ein Weib, das seinen Männertrotz durch den Gesang niedergezwungen, das sich, wenn auch nur für einen Moment, als seine Siegerin gezeigt, schien ihm ebenbürtig. Dass sie es nicht war, erkannte er jedoch noch zeitig genug.

Nein, Lenau war ein Einsamer und wusste es:

„Tief ist mein Herz erkrankt an einer Ahnung.
Von der ich nimmer wohl genesen werde,
Es flüstert mir mein Herz die trübe Mahnung:
Noch ist sie nicht geboren dieser Erde!“

Wohl träumt er von ihr, als wohne sie drüben hinter dem Berge und harre seiner, bis er erkennt, es ist zu spät:

„Mir war's versagt, in jenen Blütentagen,
O Mädchen meiner Sehnsucht, dich zu finden;
Es suchten dich vergebens meine Klagen! —“

Und wo er ihr zu begegnen glaubt, sind sie durch Welten getrennt, oder, noch stärker, ist ihm, als wären sie gestorben beide, und das Lichtlein ihrer Stube blinkt ihm wie von einem entlegenen Sterne in seine Finsternis („Am Rhein“). Er hatte „die traurige Überzeugung“, dass er

„untauglich zum Heiraten“ sei. — Eine unendliche Einsamkeit umgibt ihn und wirft keine seiner Klagen und Fragen zurück. Die Natur wird von arger Sehnsucht gequält nach einem Glücke, das sie nie gewinnt.

„Drum ist die Erde ja ums Paradies betrogen,
Dass ihre Luft ertönt von dunklen Monologen ...

Trotz allem Freundeswort und Mitgefühlsgeberden
Bleibt jeder tiefe Schmerz ein Eremit auf Erden.“

Deshalb machte das Meer einen so erhabenen Eindruck auf den Dichter, weil es in seiner stolzen Grösse einsam und echolos daliegt, nicht einmal den Donner widerhallt und keinerlei Täuschung über Freundschaft und Weltbeziehung hervorruft. Sein schwermutvollstes Gedicht, dessen tiefe Melancholie nicht nur unter seinen Dichtungen ohne Beispiel ist, handelt von der „Einsamkeit“, aber es ist zugleich auch der stärkste Ausdruck seines tiefen Liebebedürfnisses, das keine Befriedigung fand:

„Warst du auf einer Heide so allein,
So weisst du auch, wie's einen dann bezwingt,
Dass er umarmend stürzt an einen Stein;

Dass er, von seiner Einsamkeit erschreckt,
Entsetzt empor vom harten Felsen springt
Und bang dem Winde nach die Arme streckt.“

Der Wind lässt sich aber nicht umfassen, der Stein ist tot.

„Lieblos und ohne Gott! der Weg ist schaurig,
Der Zugwind in den Gassen kalt; und du? —
Die ganze Welt ist zum Verzweifeln traurig.“

Als Lenau sich das letztemal verliebte und mit Marie Behrend verlobte, konnte er sich nicht mehr der Illusion hingeben, sie wäre das Weib, mit dem er den Garten der Zukunft bestellen könnte, um mit Zarathustra zu reden, dessen hohe Auffassung von der Ehe auch der Seele unseres Dichters vorschwebte. Es ist bedauerlich, dass es gerade der herzensgute und herzensunschuldige Berthold Auerbach sein musste, der die letzte Zeit mit Lenau verlebte und so wenig von ihm begriff. Lenau soll so verliebt gewesen sein wie ein Bauernbursch und, wie dieser völlig wortarm zur Bezeichnung seines Glücks, nur immer gerufen haben: „Das ist 'n Mädel!" Aber das innere Erlebnis war auch hier vermutlich ein anderes. Lenau hat noch ein zweites Zarathustra-Wort geahnt, ist es doch gewissermassen die Aufschrift über das Leben eines jeden Genius: Was dir die Welt verspricht, das sollst du der Welt halten. Er hoffte nicht mehr, glücklich zu werden, aber er wähnte noch, glücklich zu machen. Seine Braut war eine in keiner Hinsicht ungewöhnliche Erscheinung, und er weiss auch nichts weiter von ihr zu sagen, als dass sie eine „echt deutsche Jungfrau" sei. Aber sie war unglücklich und hatte ihre schönsten Jahre in der Pflege eines kranken Vaters verbracht. Und unser Dichter meinte, er würde ihr die verlorene Jugend, das Glück, bringen können.

Ein messianischer Zug geht durch seine Seele, den noch niemand erkannt und verfolgt hat, ein Hang, sich zu opfern und preiszugeben. In dem schönen Gedicht „Das Blockhaus" schildert er, wie sich an seiner zehrenden Lebensflamme heimlich vielleicht ein unsichtbarer Gast wärmt. Seine ganze Amerikafahrt fasste er als seine Täufer-

sehnsucht nach der Wüste auf. Er wollte sich seiner Kunst opfern. „Erinnerst Du Dich," schreibt er an seinen Freund Karl Mayer, „des Gedichtes von Chamisso, wo der Maler einen Jüngling an das Kreuz nagelt, um ein Bild vom Todesschmerz zu haben. Ich will mich selber ans Kreuz schlagen, wenn's nur ein gutes Gedicht gibt." Sein ganzer „Faust" ist das hohe Lied auf die Selbstaufopferung für die Wahrheit und Erkenntnis. Und selbst sein „Don Juan" opfert sich dem unendlichen Lustgefühle, das die Welt durchströmt, und wird jedes Weibes „Hauch und Herzenspochen". Und wenn „Savonarola" und „die Albigenser" den Freunden des Dichters so widersprechend erschienen, weil jenes Gedicht den Glauben, dieses die Glaubensfreiheit besingt, so übersahen sie, dass beide in der Verherrlichung des Opfers für ein Ideal sich berühren. Savonarola endet auf dem Scheiterhaufen mit der Verkündigung:

„Verbrennt man mich, seid unerschrocken,
Wenn meine Asche treibt der Wind,
So denkt, dass dies nur Blütenflocken
Vom schönen Frühling Gottes sind!"

Und die Albigenser werden in ihrem hoffnungslosen Kampfe von dem Gedanken gehoben:

„Die Nachwelt bleibt, wir fallen im Gefecht."

Lenau wollte stets mehr sein als nur Poet. Die Kunst um der Kunst willen war ihm bis auf den Gedanken fremd. Er wollte wirken, eingreifen in seine Zeit und war wie jede starke Künstlernatur von einem leidenschaftlichen Tatendrange beseelt. Dieselbe Erfahrung, die in unseren Tagen

die Zola, Ibsen, Tolstoj, aber vor allem Multatuli gemacht hat, dass der Beifall, der dem Dichter entgegenschallt, die Stimme des Politikers, des Führers, Sittenrichters überdröhnt, sie war auch Lenau, wie keinem grossen Dichter seiner Zeit erspart. Hätte Heinrich Heine nur sogenannte reine Lyrik gedichtet, nie wäre er so stark und so lange verketzert worden. Nur die Feigheit oder Unpersönlichkeit, die sich hinter einer ästhetischen Formel versteckt, darf glauben, „die Tendenz" aus der Poesie verweisen zu können. Lenau hatte eine höhere Auffassung von ihr. Die Erkenntnis, dass er sich in seinem messianischen Wahn getäuscht, seine finanziellen Verhältnisse nicht so günstig waren, wie er geglaubt, seine Gesundheit erschüttert war, das bedeutete für ihn geradezu eine Entgottung. Sie hat ihn so deprimiert, dass er darüber wahnsinnig geworden ist. Es ist nachher, wie immer in solchen Fällen, billig, die Spuren des Wahnsinns zu verfolgen, und bei Lenau so verlockend. Aber es war zuletzt die grosse Enttäuschung über sich selbst, die seine Seele aus den Fugen gebracht hat. Indessen, es gibt auch einen äusseren Zusammenhang. Denn das Problem der Unfruchtbarkeit liegt dieser Dichter-Tragödie, wie so vielen modernen, zugrunde. Es deutet seine Krankengeschichte wie sein Verhältnis zur Natur und zum Weibe. Eine unendliche Kraft verschwendet, die Tatkraft paralysiert. Also nicht einmal, nach all den hochgespannten Hoffnungen und Plänen, einem guten Bürgermädel Gott sein zu können, Tröster und Erlöser: das hat seinen Stolz und sein Rückgrat gebrochen. Die Person des armen Mädchens war nur die ganz unschuldige und zufällige Veranlassung der Katastrophe. Aber diese Verlobungsgeschichte

selbst war überaus charakteristisch für den Dichter. Er wollte, wie schon einmal, als er nach Amerika ging, die Tendenz seiner Poesie in das Leben übertragen. Und zweimal hat er diesen Wagemut seiner Seele, die keusch und stark bloss im Reiche der Phantasie war, schwer gebüsst. Es war der Selbstverrat und die Preisgabe seiner sterblichen Stelle.

Seine starke Hingebungsfähigkeit machte ihm zu dem grossen Sänger der Natur, die in seinen Dichtungen lebendig und bewusst wird, fast, als hätte sie durch ihn ihre Sprache bekommen. Sehr treffend bemerkt Hieronymus Lorm: „Wenn die Nachtigallen reden könnten, sie würden Lenaus Lieder sprechen.“ In seinen brieflichen und mündlichen Äusserungen finden wir den feinsten Beobachter der Naturvorgänge, sein Ohr unterscheidet sogar am Rauschen der Bäume Herbst und Winter. Über die Entstehung seiner wunderbaren „Waldlieder“ erzählte er Auerbach: „Dann setzte ich mich unter einen Baum, und da flog mir bald dieses, bald jenes Gedicht zu.“ Als ob ihm die Natur ihre Melodien zuraunte, die er nur aufzufangen und niederzuschreiben brauchte. All sein Geisteskampf ist auf Eroberung der Natur gerichtet, Nichtgelingen dieses Unterfangens all sein Schmerz und seine Qual und wird Faustens Schuld. „Schweigsam verstockt ist alle Kreatur.“ Das wirft ihn dem Teufel in die Arme. „Die Natur ist grausam“ bewies er zuweilen mit diabolischer Freude den Freunden. „Sie hat kein Mitleid.“ Aber es war eine kalte, vorwurfsvolle Schärfe in seinem Ton, wie wenn jemand mit seiner eigenen Mutter hadert. Es entstand „eine Pause der Trostlosigkeit“. Doch das sprach nur die Verzweiflung. Lenau

war eigentlich von dem naturphilosophischen Geiste seiner Zeit erfüllt, der zwischen der natürlichen und der geistigen Welt überall Parallelen witterte. Der Dichter meinte geradezu, dass mancher Vogel so den Charakter des Baumes annehme, auf dem er nistet, dass er ihm vorkomme wie ein singendes Blatt; ja dass sogar die Harmonie in dem Holze stecke, aus der die Geige gezimmert wird. „Alles Fremde, alles, was nicht zu ihrer Harmonie gehört, nicht hinein in ihre Schwingungen, und die Vollendung stören möchte, stösst die Geige aus." Deshalb muss man sie als etwas Lebendiges betrachten.

Man kann nicht lebendiger, anschaulicher die Natur malen als Lenau, dessen Gedichte ein einziger Widerhall und Spiegel der Natur sind, und dem in dieser Hinsicht schon in frühester Jugend manch Meisterwerk der Poesie gelungen ist. Einzelne seiner Naturschilderungen sind so berühmt geworden, dass sie in jedem Handbuch der Poetik als Musterbeispiele angeführt werden, wie besonders die „Schilflieder", die indessen weder einzig, noch unübertroffen unter seinen Dichtungen sind. Der Mond streut ihm aus seinem Silberscheine stromüber eine Brücke; der Quell entstürzt mit einem bangen Schrei der dunklen Pforte; der Baum lässt sein Laub zu Boden rollen wie ein schlafergriffenes Kind das Spielzeug lässt zu Boden fallen; in einer holländischen Landschaft scheint die Natur „Herbstnebel spinnend" am Rocken eingeschlafen; die in der Schlucht verfangenen Winde blasen zur Gewitterschlacht die Riesentuba usw. usw. Man müsste den Dichter ganz ausschreiben, wollte man seinen Reichtum hier erschöpfen. Und nicht nur im Bild, auch im Rhythmus, im Tempo, im Ton-

fall, in der Tonfärbung kommt das Stück Natur, das er darstellen will, zu seinem Rechte. Seine Schilderungen der Zigeunerweisen sind so feurig wie diese Musik selbst. Man kann die dunkle schwere Nacht in ihrer Unendlichkeit und Schlaftrunkenheit nicht wahrer malen als Lenau in seiner „Bitte“: „Weil' auf mir, du dunkles Auge.“ Wenn er ein Liebespaar schildert, das sich in heimlicher Nacht findet, so sehen wir sie und ihre Liebe untergetaucht in das Dunkel, wir hören das Stroh unter ihrem Lager knistern, und der Strom, der draussen durch die Nacht braust, vorüber an Kuss und Wort, wird ein Sinnbild der Unendlichkeit wie der Vergänglichkeit dieser Stunde.

Lenau hebt die Natur in das geistige Leben des Menschen hinauf; und zugleich versetzt er alles Menschliche in die Natur zurück. So wird er vom Naturschilderer zum Symboliker und Mythenbildner, wie wir wenige seinesgleichen in der deutschen Literatur besitzen. Nur Heine ist in seinen Bildern gleich glücklich, nur H. v. Kleist ebenso stark wie er. Die Spuren, die unser Fuss im Staube streut, frisst der Sturm, der dem Geier gleich auf seinen Raub stürzt; der Wolf heult durch den Wald und schreckt die Nacht aus ihrem Traum, wie ein Kind aufweckt die Mutter und nach Nahrung schreit. Berühmt ist die Lerche, die an ihren bunten Liedern selig in die Luft klettert, — ein eben so kühnes wie geniales Bild, an dem bloss das Attribut „bunt“ stört, denn die Lieder der Lerche sind hell, fein, einfarbig, aber nicht bunt. Nicht minder berühmt ist der Lenz, der lockere Knabe, der mit einem Freudensprunge hereinkommt, seiner Mutter, der Erde, keck in den Busen greift, ihr Veilchen und Rosen entlockt, seine Sing-

raketen, die Lerchen, in die Luft schleudert und an Liebesketten die Herzen zieht.

Alles wird lebendig. Die „hochgeschwellte Zornesader Tod“ droht auf Faustens schwarzen Stirnlocken, wie eine Schlange droht aus dunklem Strauch; der Dichter hat den „Mantel der Melancholie“ sich um die wunde Brust geschlagen; die düstere Wolke „wandelt ein Gedanke“ am Himmelsantlitz, und der Himmel lässt, nachsinnend seiner Trauer, die Sonne lässig fallen aus der Hand. Die Natur hat bei ihm nicht nur all die Schwermut, die Leidenschaften und Schicksale, sondern auch die Zärtlichkeit und Liebenswürdigkeit des Menschen. Sinnig zieht dem toten Freunde der Frühling, den er so liebte und nicht mehr aufsuchen kann, nach auf das Grab und lässt Blumen über ihm spriessen; weither kommt ein Lüftchen zu dem Gefangenen, wie ein Kind dem Bettler nacheilt mit der milden Spende. Seine und seiner Helden subjektive Gefühle weiss er stets mit der Natur in innige Harmonie zu setzen, sie haben ihre Farbe. Die Natur ist fast immer der passende Rahmen, wo nicht der Ausdruck der Gefühle selbst. In anmutigem Parallelismus besingt das liebliche Gedicht „Frühlingsblick“ das Frühlingserwachen in der Natur und das Liebeserwachen in der Seele des Dichters; und ebenso steht in dem düsteren Lied „Herbstgefühl“ der trostlose Herbst und die trostlose Stimmung im Einklang, so dass man weder hier noch dort weiss, ist die Natur der Ausdruck der Seele oder diese die Stimmung der Natur. Das Nachtstück „Die Marionetten“ ist ganz in eine finstere, grauenhafte Landschaft hineingestellt, wie ein Erlebnis dieser Landschaft. Wo aber die äussere Natur im Gegen-

satze zur inneren steht, wie in Fausts „Abendgang“, da wird dieser Widerspruch zur innersten Tragik, denn die Natur negiert hier gewissermassen sein Leben. Die Bäume schütteln: nein! o nein! ihre kalten Strafgesichter umtrotzen ihn wie seine Richter, und mit jeder Blüte zählt ihm der Lenz die Sünden vor. Oder auch der Dichter fühlt sich von der Natur angehöhnt und betrogen, die immer noch Paradiese vorlügt, welche sein zerstörtes Gemüt längst verloren hat. Selbst der abstrakteste Gedanke erhält bei ihm eine Plastik und Prägnanz des Ausdrucks von seltener Kraft. Grillparzer nannte ihn in dieser Hinsicht nicht unpassend den „deutschen Dante“.

Ihren höchsten Aufschwung aber nimmt die Poesie nicht in Schilderungen, Gleichnissen und Bildern, so anmutig und bezeichnend diese immer sein mögen, sondern in M y t h e n, wirklichen Gestalten, in denen die Natur, ihre Erscheinungen, Metamorphosen, geschichtliche und individuelle Ereignisse aufleben. In der prachtvollen „Sturmesmythe“ tauchen plötzlich am Horizont die Wolken auf, die Töchter der See, unruhig wegen der Totenstille, ob die Mutter noch lebe, und „sie weinen aus ihr banges Weh“; doch die Mutter lebt, der Töchter Kummer hat sie aufgescheucht, sie springt vom Lager auf, brausend umschlungen singen sie zusammen im wilden Chor ihr Sturmlied. Schauerlich ist der Tod Polens in der Leiche dargestellt, die, gefolgt von hungrigen Wölfen, im Schlitten über die schneebedeckte Heide in die Gruft gefahren wird. Der Genius der Völker kommt oft bei Lenau zur ergreifenden Gestaltung, z. B. in dem Polenmädchen, das mit den Perlen, welche ihr ein Gott als Freudenzähren an den Hals geweint,

auf dem Maskenball der Nationen erscheint, und schweigend, wie Polonias Herrlichkeit, im Reigen verschwindet. Die Tradition, nach der die Völker handeln, auch wenn der Geist und die Melodie längst verklungen ist, findet ihre Verlebendigung in den „Bauern am Tissastrande", die immer noch, fanatisiert, ihren alten Werbemarsch tanzen, auch als die Zigeuner sich lang mit ihren Geigen und Hämmern davongemacht. All die Gestalten, Balladen, Erzählungen und Dramen sind zuletzt nichts wie die Mythen zu ewigen Gefühlen und Erlebnissen, oder wenigstens die Versuche, diese zu mythisieren. So die berühmten drei Zigeuner die gleichsam Volk und Heide verbildlichen. So das grossartige Gedicht vom „Traurigen Mönch", so „Die Waldkapelle", so die Ballade „Anna", gewissermassen das weibliche Gegenstück zum „Faust", denn auch jene Heldin löst sich, wie dieser um des Wissens willen, so um ihrer Schönheit willen von der Natur und opfert ihr die ungeborenen noch unempfangenen Kinder. Beide deuten sie damit auf das schon erwähnte Problem der Liebe, der Selbsteindämmung, des unterbrochenen Stroms der Natur. — In dem Gedicht „Die Werbung" geht der Dämon der Kampfeslust in der Gestalt des finstern Alten um. Ahasverus begegnet dem Dichter als die Personifikation der Schwermut, der Einsamkeit oder des Fluchs ausgestossen zu sein vom allgemeinen Glauben, der Seligkeit der übrigen Welt.

In grösseren Dichtungen, und sofern Lenau an bekannte Mythen, bei „Faust" und „Don Juan", auch „Ahasver", anknüpft, versagt die gestaltende Kraft dadurch, dass bei ihm alles nur zum subjektiven Ausdruck wird. Er forziert dann die Ideen, die in den Mythen liegen, und die

Kunst der Komposition mangelt ihm. In den beiden Dramen sind sämtliche Gestalten, was alle Dialektik nicht zu verbergen mag, im Grunde nur er selbst, Mephisto, ebenso wie Diego und Gracioso. Diese Werke lösen sich in einzelne Bilder auf, die in ihrer Poesie und ihrem Gehalt sich des Vergleichs mit den höchsten Darstellungen dieser Mythen (bei Goethe und Byron) durchaus nicht zu schämen brauchen, nur als grössere Kompositionen vollständig zerflattern. Sobald er das Gebiet der engeren Lyrik verlässt, bekommt fast alles bei ihm etwas Rhapsodisches, Abgerissenes, Gewaltsames. Der Strom des Schaffens staut sich an Sandbänken, überstürzt sich in Katarakten und braust wild und ungleichmässig weiter. Mit wildem He! und o! springt er oft seinen Gegenstand an, das nicht zum Gedicht, sondern zum Dichter gehört. Der Anfang der „Albingenser" hat geradezu etwas Gespreiztes. Und ihm, dem in den Bildern und Gleichnissen so Glücklichen, laufen unter Umständen die geschraubtesten und ungeschicktesten Ausdrücke in die Feder, die uns anstarren wie Gespenster inmitten der blühenden oder stimmungsvollen Natur. Die Intensität, mit der er arbeitet, erkennt man nicht zuletzt an der stellenweisen Ermüdung seines Geistes, oft noch im Verlaufe der Dichtung. Lenaus Phantasie stockt zuweilen völlig wie die Heinrich v. Kleists. Er kannte auch seine Natur, und seine amerikanische Reise sollte gewissermassen eine Phantasieschule werden, ihre ausgeschöpften Därme wieder füllen, genau wie sich Kleist in seinem Tagebuch ein Magazin von Bildern anlegte.

Es hat auch bei beiden Dichtern dieselben psychologischen Gründe: ihren Realismus und ihren Logizismus.

Beide wollten sie gewissermassen in jeden Augenblick die ganze Fülle ihres Lebens ausgiessen und verschenkten sich auch jedem Augenblick ganz. Daher die plötzlichen Erschöpfungen, die Leere mitten im vollsten Reichtum. Alsdann trieben sie gern jeden Gedanken bis auf die äusserste Spitze, wo er umschlägt und sie gespenstisch aushöhnt. Auch bei Lenau ist wie bei Kleist ein starrer, wenn auch nicht so weit getriebener Parallelismus nachweisbar. Die beiden Epen „Savonarola“ und „Die Albigenser“, die beiden poetischen Erzählungen „Klara Hebert“ und „Die Marionetten“, die beiden Mischka-Dichtungen beweisen es; vor allem aber beweist es der „Faust“ und der „Don Juan“, die er freilich nicht wie Grabbe nebeneinander, sondern nacheinander behandelt, aber so, dass sie gewissermassen am Eisen der Logik zusammengeschmiedet sind und im Verfolg ihrer Ideen ineinander überschlagen. Sie münden gegenseitig ineinander. Faust, nachdem sein Verlangen nach Erkenntnis sich an der Sünde gebrochen, möchte sich nun in die einzelnen Erscheinungen der Welt verlieren:

„So lang ein Kuss auf Erden glüht,
Der nicht in meine Seele sprüht,
So lang ein Schmerz auf Erden klagt,
Der nicht an meinem Herzen nagt,
So lang ich nicht allwaltend bin,
Wär' ich viel lieber ganz dahin.“

Und Don Juan, da er am Ende doch nicht alle Weiber haben, nicht alle Erdenlust ausschöpfen kann („Zusammenwerfen möcht' ich Zeit und Raum“), verzehrt sich in der Sehnsucht, „ein Weib zu finden, welches das inkarnierte Weibtum ist und ihn alle Weiber der Erde in der einen

geniessen macht". Der unbefriedigte Don Juan spiritualisiert sich schliesslich, verliert sich an die Idee von Weib und Genuss, der unbefriedigte Faust materialisiert sich, verliert sich an die Welt. Grabbe nahm Faust und Don Juan als die beiden Enden der antichristlichen Welt. Lenau führte jeden bis in das Reich des andern, liess jeden die logische Kette der Idee auf und niederlaufen. Lotrecht sind bei ihm die Gedanken eingestellt, genau wie bei Kleist, die bei Grabbe nebeneinander liegen.

Lenaus Realismus ist nicht der Goethische, der das Ich der Welt und die Welt dem Ich gegenüberstellt, der die Gestalten heraushebt und die Erscheinungen lostrennt von dem, dem sie scheinen. Sein Realismus besteht vielmehr in seinem pantheistischen Gefühl, das sich dem All hingibt und das All in sich aufnimmt, aber niemals sich von Natur und Welt trennt. Insofern ist er wohl der subjektivste Dichter, den wir haben. Die Farbe der Natur ist auch die Farbe seines Gemüts, oder seine Seele taucht die ganze Natur in ihre Tinten. „Meine sämtlichen Schriften sind, da ich für Taten keinen Raum finde, mein sämtliches Leben." —

Einige von Lenaus Gedichten haben sich stets populär erhalten, aber im ganzen kann man wohl sagen, sind es kaum mehr als zwei Dutzend geblieben. Das hat seinen Grund wahrscheinlich in ihrer Unsangbarkeit. Es ist nämlich eine merkwürdige Erscheinung, dass Dichter, die selbst musikalisch sind, oft ganz unmusikalische Verse machen. Während die Lieder von Goethe und Heine, die beide unmusikalisch waren, sich fast von selbst singen, haben Lenaus Gedichte trotz seiner musikalischen Veranlagung fast alle

etwas Schweres, an Bildern und Gedanken Überladenes und nähern sich in ihrem Gesamtcharakter mehr der Plastik als der Musik; vielleicht gerade, weil er diese selbständig geübt hat. Aber eben darin erweist er sich als Vorfahr der **modernen Lyrik**, deren wesentlicher Charakter in einer gewissen Emanzipation von der Musik besteht, und die in der Schule von Arno Holz schliesslich zur Auflösung des musikalischen Rhythmus geführt hat — eben der Triumph der älteren, speziell der romantischen Lyrik. Es war in jeder Hinsicht ein Schwabenstreich, wie Heine spottete, Lenau zur schwäbischen Schule zu zählen. Dagegen kann man sagen, dass Heine und Lenau die ganze Moderne vorweggenommen haben, sie sind gewissermassen ihre Eltern, nicht zuletzt auch in der Dekadenz.

Wilhelm Raabe.

„Dummes Zeug! es ist oft eine sehr grosse Ehre für ein Ding, ein Wort, eine Tat, von einem Kunstwerk gar nicht zu reden, wenn der eingebildete Tag sie unter der Etikette dummes Zeug abfertigt; und häufig genug hebt eine hohe, lächelnde Muse das in solcher Art Abgetane aus dem Staube des Marktes auf, um es im Göttersaale der Erdenwelt hoch auf seinen rechten Platz zu stellen, und es für die rechten Leute und einem fernen Jahrhundert zur Freude, zum Trost und als ein grosses Beispiel aufzubewahren."

Also der Rektor von Paddenau in Raabes Erzählung „Der Dräumling".*)

Ich habe früher einmal Wilhelm Raabe vor allem als einen Tragiker**) charakterisiert, der am liebsten die Tragödien zum Anlass seiner so Herz wie Zwerchfell bewegenden Geschichten und Romane nimmt, welche aus dem Widerstreit der individuellen Schicksale und der historischen Ereignisse entstehen. Noch sein letzter Roman „Hastenbeck" (1899), die ergreifend eindringliche Erzählung aus

*) Abgesehen von einigen Bänden, sämtliche Werke bei Otto Janke, Berlin.

**) Neue Essays 1901.

der Zeit des siebenjährigen Krieges, handelt von den Leiden sentimental - wertherscher Liebesleute, die in einer vorwertherschen Epoche lebten.

Gleichwohl ist die Etikette, unter der Raabe in den Literaturgeschichten und Kritiken lebt, „der Humorist", „der deutsche Humorist", „der humoristische Erzähler".

Ist dies ein Widerspruch?

Ich glaube nicht. Alle Humoristen und Satiriker grossen Stils sind von der Tragik des Lebens ausgegangen, sind von der Tragik des Lebens zu ihren Schöpfungen inspiriert worden. Nur dass sie zuweilen die Tragik überwunden und sich durch Spott und Gelächter von ihr befreit, sich und der Welt wenigstens Befreiung vorgespiegelt haben. Fast alle sind und waren sie grosse Melancholiker. Und von Wilhelm Raabe gilt wohl wörtlich, was Heine, gleichfalls ein drastisches Beispiel dafür, von Lawrence Sterne, dem Ahnherrn dieser Art Raabischen, spezifisch germanischen Humors, sagt: „Er war ein Schosskind der bleichen tragischen Göttin. Einst, in einem Anfall von grausamer Zärtlichkeit, küsste diese ihm das junge Herz so gewaltig, so liebestark, so inbrünstig saugend, dass das Herz zu bluten begann und plötzlich alle Schmerzen dieser Welt verstand und von unendlichem Mitleid erfüllt wurde." Aber die jüngere Tochter Mnemosynes, die Göttin des Scherzes, nahm sich des leidenden Dichterherzens an, suchte ihn zu erheitern, gab ihm als Spielzeug die komische Larve und küsste ihm begütigend all ihren Leichtsinn, ihre Lust und Neckerei auf den Mund. „Wenn sein Herz manchmal ganz tragisch bewegt ist, und er seine tiefsten blutenden Herzensgefühle aussprechen will, dann, zu seiner eigenen

Verwunderung, flattern von seinen Lippen die lachend ergötzlichsten Worte."

Man kann das bei Raabe fast auf jeder Seite erkennen. Seine Tragik wie sein Humor haben denselben Ursprung: den Widerspruch des individuellen und historischen Lebens, und speziell in bezug auf sein Vaterland: des hochstrebenden deutschen Idealismus und der deutschen Spiess- und Schildbürgerei. Ob sich ein Raabischer Held von diesem Widerspruch befreit und ihn überwindet oder an ihm zugrunde geht, ob seine Geschichte versöhnlich oder traurig endigt, ist dabei nicht das Wesentliche.

Aber die einzelnen Schicksale sind nicht immer herzbewegend und tragisch; und selbst sofern sie es sind, entsteht durch das Betonen der individuellen Konflikte im Augenblicke weltbewegender Vorgänge ein komischer Widerstreit, der nur durch Gelächter oder wehmütiges Lächeln ausgelöst wird.

Was ist das Menschenherz mit seinen oft so düsteren Beängstigungen, seinen Leiden und Sorgen? Für den Dichter alles. Für den Historiker aber und Philosophen, der die Dinge sub specie aeterni betrachtet, nichts, oder so gut wie nichts. Für den Dichter, der zugleich Historiker und Philosoph ist, den Dichter grossen Stils, entsteht aus solchem Widerstreit der Betrachtung die tragisch bewegte Komödie, der Humor.

Goethe bildet mit seinem unhistorischen Sinn unter den deutschen und speziell den modernen Dichtern eigentlich eine Ausnahme. Raabe ist darin echt deutsch, dass er gleichzeitig in seinem Geiste die Zeiten überschlägt, aber mit seinem Herzen am liebsten zwischen den Zeiten sitzt.

Er ist nicht nur Historiker, sondern gewissermassen Antiquar, der mit seiner Liebe in alten Nestern hockt, im Schutte der Geschichte herumstochert und allerlei wunderliche, merkwürdige, schmerzliche Erinnerungen ans Tageslicht befördert. Denn er vergisst nie, dass er ein Sohn seiner Zeit ist. Er kann sich ausschütten vor Weinen und Lachen über das, was er da zuweilen entdeckt; aber er verliert sich niemals in den alten Zeiten. Bei seinen antiquarischen Liebhabereien bleibt er doch einer der modernsten Menschen seiner eignen Zeit.

Ein gewisser komischer Reiz entsteht bei Raabe schon immer, auch in der traurigsten Geschichte, durch seinen Stil. Er erzählt mit drollig feierlicher, mit umständlich weitschweifiger Pathetik Dinge, die doch eigentlich zum Lachen oder mindestens dieses Aufwandes von Feierlichkeit nicht mehr wert sind. Er wendet die stärksten Mittel der Gegenwartskunst, nämlich der Rhetorik, auf, bei Dingen, die der Tod, die Erledigung längst aller Beredsamkeit entzogen hat. Er beschwört die Vergangenheit nicht zum Scheinleben, wie die mehr oder weniger falschen Realisten der geschichtlichen Darstellung im Roman. Aber er wirft sie uns vor die Füsse, dass wir über sie stolpern und gleich mitten in der komischen Situation stehen. Leser und Dichter gehören stets zu den handelnden Personen einer Raabischen Geschichte. Was fangen wir nur mit allen diesen Dingen, Menschen, Schicksalen an? Er interpelliert uns und seine Menschen. Er weiss sich in diesem Gerümpel oft selbst keinen Rat. „Wäre es nunmehr nicht unsere Pflicht, nach dem Bürgermeister zu laufen?“ Er belobt, tadelt, apostrophiert seine Helden, und in einer Ver-

wirrung erhebt er flehend die Hände zur Göttin des Durcheinander: „Lass einen kurzen Augenblick deinen Quirl im Gewölk stecken; steige herab und hilf mir." Irgendeinen Aufbruch, einen Streit in der Kneipe, Abreise und Ankunft beschreibt er nicht, versucht er gar nicht darzustellen. Niemand ist weiter entfernt von dem, was man in unserer Ästhetik Objektivität und Anschaulichkeit nennt. Aber er erlebt es, indem er es schreibt. Es kann einer nicht mehr Mühe und Qual mit einem Umzug, einer Beförderung von Sachen und Personen haben als Raabe und seine Leser, die bei solchen Gelegenheiten oft kaum die Zeit zum Verschnaufen erübrigen. Oder er vertröstet uns: dass wir später schon erfahren werden, wie sich diese und jene Dinge abgewickelt haben, wie der und jener zu dem eben Vorgekommenen sich stellen wird. Er fordert uns auf, zwei Leuten auf ihren Wegen zu folgen, um zu lauschen, was die sich mitzuteilen hätten. So kommt er über die grössten Banalitäten hinweg, die er uns nicht ersparen kann oder will. Was konnte jetzt Hagebucher anders hervorbringen als: Guten Morgen oder ob er nicht störe? So sitzen wir mitten drin in der Banalität einer Geschichte, die aber keine Banalität mehr ist, wenn wir dabei sind. Denn des Menschen Leben wird ausgefüllt von Banalitäten und jeder echte Roman gleichfalls, da schützt uns aller Idealismus und aller philosophische Geist nicht davor. Jeder gute Romanschriftsteller schwitzt Blut dabei, wie über diese Banalitäten hinwegzukommen, wie die Handlung so zu verknüpfen, dass das Wesentliche eines Schicksals klar heraustritt und dabei doch die Lebensechtheit zu ihrem Rechte kommt.

Raabe hat dieses Problem auf seine Weise überwunden

und dadurch über seine Werke eine solche Fülle von Realität und Humor gegossen, dass uns bei ihm erst so recht wohl in einer echten Lebensbanalität wird. Ein geradezu klassisches Muster dafür ist „Der Hungerpastor“, der zum Gegenstande hat, wie ein echter deutscher Idealist, ein vom Lebens- und Geisteshunger getriebener deutscher Jüngling über jeden Stein stolpert auf den holprigen Wegen kleinbürgerlichen Lebens. Wiewohl gerade in diesem Buche Raabe auch andere Mittel verwendet, z. B. die verkürzte Darstellung ganzer Zeitläufte, wie das prachtvolle Kapitel, das die Gymnasialzeit seines Helden behandelt. Aber welch eine köstliche Szene schliesst diese Zeit ab. Hans Unwirrsch macht sein Abiturientenexamen, und sein Onkel, der Flickschuster Grünebaum, erwartet ihn im Festtagshabit an der Ecke, dem Gymnasium gegenüber. Wie schildert uns der Dichter den vor Aufregung und Erwartung schwitzenden, von tötlicherer Angst als die Jungen selbst gequälten originellen Kerl. „Weshalb stand der Oheim Grünebaum an einem ganz gewöhnlichen Wochentage in seinem Sonntagsrock an der Ecke dem Gymnasium gegenüber? Sage mir, o Muse, den Grund davon! nimm den Finger von der Nase, schönredende Kalliope, du hast den Meister Niklas genug betrachtet, wende dein göttliches Auge nach dem Schulhause, und melde uns, als ein gutes Mädchen, das es nicht übers Herz bringen kann, jemanden lange zappeln zu lassen, was darin vorgeht!“ Es ist schwer zu sagen, was erhebender ist, der Vorgang oder die Erscheinung. Denn der Oheim war eine Erscheinung „würdig, gediegen, selbstbewusst und fest“. Liebevoll lächelnd versenkt sich des Dichters Auge in diese, ach so komische und doch unserer herzlichen Teil-

nahme und Betrachtung so würdige Gestalt. „Die Petschafte, welche unter dem Magen des würdigen Mannes baumelten, waren eigentlich einer seitenlangen Beschreibung würdig, und von dem Hut wollen wir deshalb nichts sagen, weil wir fürchten, dadurch über die Grenzen des gegebenen Raumes unwiderstehlich hinausgerissen zu werden.“

Im Wirbel der Ereignisse weiss sich der Dichter oft keinen andern Rat, als dass er ein ganzes Chaos von Prädikaten, Attributen, Epitheten aufwirbelt, z. B. in dem Augenblick, als Leonhard Hagebucher aus seiner Gefangenschaft im Tumurkierlande befreit wird. Natürlich erzählt er sie selbst, und bei solcher Gelegenheit entdeckt, bestaunt und preist der Dichter ein Erzählertalent seines Helden, von dem bis dahin weder in Abu Telfan noch in den heimatlichen Dörfern irgend jemand eine Ahnung haben konnte. Hagebucher war bei den Nubiern im Negerlande und unter der Behandlung der Madame Kulla Gulla der Verzweiflung nahe und hatte nur noch eine Sehnsucht, eine Schildkröte zu sein, mit aller geistigen Begabung einer Schildkröte, nämlich den Kopf unter die Schale ziehen zu können und nichts mehr zu sehen, zu fühlen, zu denken. Diese Vorstellung eröffnet ihm einen Blick in das Reich der höchsten krönenden Gnade. Er dachte mit Schaudern daran, was er erlebt und was ihm noch bevorstand, und ahmte der Schildkröte wenigstens so weit nach, dass er den Kopf tief in den afrikanischen Sand grub. Da — ein Schuss, und das eben mit dem Nachtmahl und friedlichen Vergnügungen beschäftigte Dorf gerät in unbeschreibliche Aufregung. Wie soll man dieses Zusammentreffen mit den

Touristen und Kaufleuten schildern, die den Erzähler befreiten? Wie vermag es der Befreite selbst? Erst gellendes hundertstimmiges Geschrei und Geheul! Dann alles zu den Waffen, aus den dunkelsten Winkeln, Hütten, Erdhöhlen. Die Fremden werden sichtbar, und — „ein unendliches, wühlendes, staubaufrührendes, brüllendes, plärrendes, kreischendes, quiekendes, rasselndes, klapperndes, hinten und vorn ausschlagendes, purzelbaumschlagendes Gefolge von Arabern und Affen, Nubiern, Abyssiniern, Schilluks, Bagarras und Djournegern; von Büffeln, Eseln, Lasttieren aller Art, Käfigen mit jungen Löwen und Tigern, Kasten mit Krokodilen und Schlangen und bunten Vögeln!"

In diesem komischen Durcheinanderwirbeln der Dinge verrät Raabe, wie überhaupt der deutsche und germanische Humor, am meisten seine Modernität. Während es früher darauf ankam, ein Motiv, einen Charakter, einen Vorgang so rein als möglich herauszuarbeiten und dadurch Plastik und Ruhe erreicht wurde, haben die Modernen gelernt, wie die Dinge ineinander greifen, dass man ihnen Gewalt antut, wenn man sie aus dem Zusammenhange des Ganzen heraushebt. Diesen Zusammenhang wieder herzustellen, bildet die Aufgabe der Dichter der letzten drei Jahrhunderte und bezeichnet die Entwicklung des Realismus, indem man zunächst gemischte Charaktere und Handlungen bevorzugte, ein immer grösseres Raffinement in der Motivierung versuchte, sich zwischendurch in romantischer Gefühlsauflösung im All verlor, dann den Kosmos selbst in die Dichtung hineinpresste, oder doch eine ganze Zeit, einen Stand, eine Gemeinschaft, und am Ende die Dichtung in lauter Einzelheiten zerfaserte. Raabe weiss es schon besser, wie,

gleich der Folge von Tausend und eine Nacht, „eine Geschichte immer die andere einschliesst, und der Henker, der Tod mit dem Richtschwerte, hinter dem Vorhang lauscht und den Wink des Gebieters erwartet." Und er spottet dieses Problems, indem er sich über den Versuch der Lösung selbst lustig macht und das Leben in seinem Durcheinander vor sich herrollt, allerdings auf Kosten der Komposition und Übersicht der Begebenheiten. Da er aber immer im Chorus mitjubelt und mitheult, so bedarf er dieser Kunst nicht mehr. Der Humor erweist sich als Erhaltungsgesetz. („Es lebe das freie Lachen, das sich aus der Gebundenheit des grämlichen Tages, plötzlich und unwiderbringlich losringt!") Da er immer mitten unter seinen wunderlichen „Kostgängern Gottes" steht, so muss er, wenn er sich von ihren Gefühlen und Schicksalen nicht aufzehren lassen will, sich ihr Leben wieder künstlich entfernen, ihre Tragik vom Leibe halten. Das erreicht er durch eine gewollte, übertriebene Trockenheit der Erzählung, durch Abschweifungen, Wiederholungen, Umständlichkeiten, durch Unterbrechungen von Gefühlsausbrüchen, komische Intermezzi, durch verlangsamtes Tempo der Erzählung, Beschreibungen, Plattheiten und scheinbare Sachlichkeit. So hat er plötzlich die Schrulle, einen ganzen Roman voller Romantik und Abenteuerlichkeit, voll Jugend, Sonnenschein und Vogelsang uns als die Akten des Oberregierungsrats Dr. Karl Krumhardt vorzulegen. („Die Akten des Vogelsangs.") Raabes Dichtung ist das deutsche Kindermärchen, das Märchen vom deutschen Idealismus, das er mit Sentimentalität in die schlichteste Wirklichkeit versetzt und mit trockener Sachlichkeit vorträgt. Und so entsteht

die ganz eigenartige Komödie, die seinen Humor ausmacht.

Raabes Biograph, Paul Gerber*) hat die drei Romane, „Der Hungerpastor“, „Abu Telfan“, „Der Schüdderump“ als eine Trilogie behandelt. Ich glaube nicht, dass sie der Dichter von vornherein als solche geplant hat. Jedenfalls ist der Zusammenhang nur äusserlich und sehr lose. Aber ein gewisser gemeinsamer Zug geht durch diese drei Bücher. Bei aller Verschiedenheit, namentlich in der Grundstimmung, behandeln sie doch dasselbe Problem: die Brechungen, Verstümmelungen, Trübungen des Idealismus und Individualismus durch die Welt, in der Welt, die fast überall bei Raabe die kleinbürgerliche deutsche Spiessbürgerwelt ist. „Der Dräumling“ ist gewissermassen das Satirspiel dazu, wie alles Hohe in der Welt schliesslich „vor die — Frösche gegangen“. Denn „die Welt ist einmal darauf gegründet, dass sich einer an dem andern ärgere, und diejenigen, welche die uralte Mode nicht mitzumachen wünschen, werden gewöhnlich am ersten zu Tode geärgert“.

Der deutsche Geist kann keinen Schritt tun ohne Gefahr, sich in einem Idyll oder in Schilda zu verlieren. An dieser seiner Eigenart hat sich Heine schon redlich geärgert, was ihm die frommen Seelen und guten Spiesser ja noch heute nicht vergeben können. Mehr oder weniger tief hat das jeder starke Geist empfunden und seine Not damit gehabt (es spielt kein unwesentliches Motiv in Goethes Leben). Es ist das Leitmotiv des „Abu Telfan“:

„Ist das nicht ein wunderliches Ding im deutschen

---

*) Leipzig, Verlag von Wilhelm Friedrich, 1897.

Land, dass überall die Katzenmühle liegen kann und liegt, und Nippenburg rund umher sein Wesen hat und nie die eine ohne das andere gedacht werden kann? Ist das nicht ein wunderlich Ding, dass der Mann aus dem Tumurkierlande, der Mann vom Mondgebirge, nie ohne den Onkel und die Tante Schnödler in die Erscheinung tritt? Wohin wir blicken, zieht stets und überall der germanische Genius ein Drittel seiner Kraft aus dem Philistertum und wird von dem alten Riesen, dem Gedanken, mit welchem er ringt, in den Lüften schwebend erdrückt, wenn es ihm nicht gelingt, zur rechten Zeit wieder den Boden, aus dem er erwuchs, zu berühren."

Was ist die Gefangenschaft im Tumurkierlande schliesslich schlimmer als die Freiheit im Vaterlande, in der Spiessbürgerei deutscher Residenzstädte und anderer Dörfer, die sich nur so gerne mit dem Mantel der Zivilisation drapiert. Das sollte der Mann aus Afrika, Leonhard Hagebucher, erfahren, als er wieder in der Heimat war, seinen Landsleuten vom Leben im Mondgebirge erzählte und in das heimatliche Leben aufs neue eingriff. Die Tyrannei ist hier noch drückender, denn mit den Mächten am Mondgebirge lässt sich handeln, aus ihrer Sklaverei kann man sich loskaufen.

„Wohin wir uns wenden, stossen wir gegen die Mauern, welche die dunkeln Hände gegen uns errichten. Vergeblich mühen wir uns in Zorn und Angst knirschend und atmend ab und stemmen uns wider die Mächte, die unser spotten. Wir ringen nach Atem, Luft und Licht, und es gelingt uns auch wohl, von der Höhe eines

Trümmerhaufens einen Blick in die Weite zu werfen und die Welt im goldenen Lichte der Schönheit und des Friedens liegen zu sehen. Dann dünken wir uns gross und gewaltig, rufen Sieg und merken nicht, wie hinter unserem Rücken die schwarzen Wälle während unseres eitlen kurzen Triumphes höher emporstiegen, und wie wir nun da die Nacht haben, wo uns vor einer Stunde noch der helle Tag leuchtete.“

Zuletzt findet sich Raabe und sein Held auch damit ab. Denn ein unüberwindlicher Optimismus steckt in unserem Dichter. Er glaubt an die Welt trotz der Welt. Und er wehrt sich gegen sie, indem er sich an ihre Schrullen, Wunderlichkeiten und ihren ungeheuren Widersinn hält. Mit irgendeiner Drollerie kommt er über das härteste Schicksal hinweg. Er findet die schnurrigsten Vergleiche, um das Nebeneinander von Poesie und Prosa, Erhaben und Lächerlich zur Geltung zu bringen und nichts, am wenigsten den Widerspruch, wegzulügen. Ein idyllisches Mädchenheim liegt da inmitten von Philistria, „wie eine Rosenknospe auf einem Korb voll Käse“. Sein echt humoristischer Stil lebt förmlich diesen Widerspruch der Welt, indem er irgendeinen Satz- oder Begriffsteil mit widersprechenden Vorstellungen verbindet und z. B. einem Helden gleich „zum Bewusstsein und auf die Füsse“ bringt. Durch beziehungsreiche oder auch antithetische Namensbezeichnung bringt er von vornherein schon die komischsten Vorstellungen in die Kreise, die er schildert. Seine Erfindungsgabe in der Titulierung seiner Helden ist unerschöpflich, und er löst schon durch sie fast alle die komischen Vorstellungen aus, die sie und ihre Schicksale hervorrufen. Seine Namen liegen be-

reits auf dem Hohenwege der Kunst, der zur Symbolisierung der Charaktere und Schicksale führt.

Eine gewisse Symbolik liegt in der Handlung, in der Tragik und Komik jedes Romans von Raabe. Wie bei Zola irgendein toter Gegenstand Symbol und eigentlicher Inhalt seiner Werke ist, so auch gibt es bei Raabe meist einen solchen Gegentand, der wie ein Spuk oder heimlicher Held hinter der Geschichte steht: Der Schüdderump, Gottes Wunderwagen, die Glaskugel des Meisters Anton Unwirrsch, der Sumpf von Paddenau, der deutsche Mond, die Akten Dr. Krummhardts usw. Zuweilen ist es auch ein Begriff, wie der Hunger, der das Leitmotiv des „Hungerpastors" ist. Besonders aber ein Zeitcharakter. Raabe überträgt das Milieuprinzip gerade auf das Zeitliche. Diese Idee, dieses Symbol, dieser Zeitcharakter poltert überall in die Begebnisse hinein und lässt uns keinen Augenblick vergessen, dass hinter solchen Einzelhandlungen und Einzelschicksalen ein höheres Lebensproblem steht und jene aufzehrt.

Und auch darin erinnert Raabe an die Modernen, so fern er ihnen sonst steht, wie er Leute desselben Schicksals zusammenführt, sie ineinander reflektieren lässt, und durch Gegensatz und Modifikation die Grundidee seiner Geschichten zur eindringlichsten Geltung kommen lässt. Am charakteristischsten ist in dieser Hinsicht „Der Hungerpastor", wo jeder Vorgang, jede Person dasselbe Thema variiert, von der Welt Sehnsucht, dem grossen und kleinen Hunger, der immer nur ein wenig befriedigt werden kann. Der Roman wird so etwas wie eine Elegie oder Symphonie des Hungers. Nicht klein ist die Kunst Raabes auch sonst,

alles auf ein Hauptmotiv zu stimmen, alles mit dem Hauptmotiv in Verbindung zu bringen, die Leute mit denselben Schicksalen und Leitmotiven zusammenzuwerfen. Aber dies ist sein Meisterwerk. Es handelt vom Hunger in allen seinen Bedeutungen und Erscheinungen, dem Hunger nach Brot und Macht, nach Liebe und irgend etwas Höherem, dem leiblichen, politischen, dem philosophischen und religiösen Hunger, dem mystischen nach dem Jenseitigen und dem kosmischen nach Weltumfassung. Der Hunger erklärt alles und verteidigt alles. Selbst die Schurken werden uns nähergebracht durch ihren Hunger. Und wie in einem mächtigen Akkord klingt das Thema aus; die ewige Melodie derer, die in der Tiefe geboren sind. „Aus der Tiefe steigen die Befreier der Menschheit" . . . Es ist eine Art Kosmos, deutscher Kosmos, Kosmos deutscher Ideologie: eine runde Welt, über der sich der Himmel der Idee weitet, über der sich die Idee zu einem Himmel weiten kann, wo der irdische Hunger sich reflektiert in der himmlischen Sehnsucht und ein Regenbogen sich spannt von der flüchtigen und keineswegs bedeutenden Individualität des Helden bis zur Idee des Monismus von der All-Einheit und Entwicklung. Der Vater des Helden träumte bei seiner Glaskugel, als ehrsamer Schuster, vom wahren Dasein auf Erden und hatte so grossen Hunger nach dem Lichte, der aber erst in seinem Sohne ein wenig gestillt werden konnte. Denn „kein Geschlecht der Menschen reicht weit genug in die kommenden Geschlechter, dass es seine Ideale, die dann selten noch die ganzen Ideale sind, erfüllt sähe". Jene Glaskugel als Symbol leuchtet durch das ganze Buch hindurch, und zum Schlusse sind es die Augen des Kindes von Hans

Unwirrsch, die an ihr hängen. Schon regt sich ein neuer Hunger, „der die Welt zertrümmert und wieder aufbaut“! Erst mit dem letzten Menschen wird zum letztenmal der Hunger geboren werden. In allen Kontrastierungen und Nüancen, in schmerzlichster Tragik und heiterster Laune, in Schuld und Schwäche, in Torheit und verschwiegener Arbeit klingt das Thema an, tönt, klagt, schluchzt, torkelt und fiebert durch das Buch, das ebenso modern als romantisch, ebenso erhaben als naiv ist, und zugleich das alte und neue Deutschland wie in einem Spiegel auffängt. Es gibt nicht viele Bücher, welche so die deutsche Welt aufschliessen wie dieses, das so echt auch in seiner Schwäche, der deutschen Resigniertheit, ist. Wenn nur dieses eine Werk von Raabe übrig bliebe, so kann sein Name nur untergehen mit dem der deutschen Kunst selbst. —

Welch eine wunderliche Gesellschaft hat Raabe in seinen Büchern zusammengebracht! Welche lächerlichen und doch liebenswerten Gestalten! Diesen Meister Grünebaum, diese Base Schlotterbeck, diesen Täuberich-Pascha, der im Schlaf von Jerusalem nach Deutschland gebracht ward, diese Nebelung, Scholten Pütterich, Mamsell Hornborstel, den Rektor von Paddenau, die Wackerhahnsche Hexe und viele andere! Ein komisches Theater von einer Fülle und einem Reichtum, wie es wenige Dichter aufzuweisen haben.

Aber gleichwohl, so originell und wunderlich, so edel und tragisch alle diese Menschen Raabes auch sind: Am Ende verlieren sie sich doch wieder in den Nebeln, die der Humor und der Schmerz des Dichters zusammengebraut haben. Man kann sich mit einer Gestalt Raabes nicht für sich

beschäftigen, wie mit Shakespeares oder auch Gottfried Kellers Helden. Der eigentliche und wahre, der köstlichste Held sämtlicher Werke von Raabe ist Raabe selbst, für den seine Menschen und ihre Erlebnisse nur Spiegelungen seiner Stimmungen und Weltauffassungen sind. Diese seine Stimmung und Weltauffassung ist immer die Einheit und der Inhalt seiner Geschichte. Aber eben das macht sie erst so recht interessant und liebenswert. Wenn man nach Jahren den ganzen Inhalt eines Raabischen Romans vergessen hat, so ist einem noch die geistige und seelische Physiognomie des Buches gegenwärtig; etwa wie nach einem grossen Erlebnis voller Freuden oder Schrecknisse, wenn man die Einzelheiten verloren hat, noch das Gefühl des Jubels und des Grauens in uns nachzittert. Wer einen Raabe mit vollem Herzen gelesen hat, und anders kann man ihn gar nicht lesen, wenn man ihn liest, den lässt die Tragik und Komik seiner Geschichten nicht mehr los. Er hat einen hineingestossen in Gottes Wunderwagen, und wir haben uns redlich mit seinen Menschen und ihren Leiden herumgeschlagen. Er hat uns die Glaskugel Meister Unwirrschs vor die Nase gerückt, und wir haben tief hineingeschaut in ihre Lichter. Was tut's, wenn wir des Besitzers später vergessen und der Fäuste, die uns geschüttelt haben! Die Auseinandersetzung, die der Dichter mit uns vornahm, das Erlebnis Raabe bleibt in unserer Seele haften. Und das ist schliesslich das Wesentliche für alle Kunst und alle Poesie.

R. W. Emerson.

Den engherzigen Nationalisten in der Literatur, die überall gern auch geistige und künstlerische Grenzpfähle aufrichten möchten, kann der Fall Emerson zur Belehrung und zur Beschämung dienen. Wir sehen hier an einem sehr illustrativen Beispiel, das vielleicht einmal als Schulfall behandelt werden könnte, wie die Ideen und Bestrebungen einer Literatur in einem ganz andern Lande und auch auf anderem Gebiete sich fortsetzen, wie im Westen aufgeht, was im Osten gepflanzt ward, und dann wieder nach dem Osten als reife Frucht zurückkehrt. Wenn wir uns nicht daran gewöhnt hätten, Literaturen, Künste, Wissenschaften als engere Gebiete, in sachlicher, nationaler, zeitlicher Hinsicht, zu betrachten, so könnten wir über das Gesetz dieser Verpflanzung von Ideen schon heute bereits mehr wissen. Die Kreise und Linien berühren sich, durchschneiden sich und fliehen sich, um sich wieder zu begegnen. Die Wirkungen Shakespeares, um nur eins der bekanntesten und bemerkenswertesten Beispiele zu erwähnen, sind nicht im englischen, sondern im deutschen Drama, nicht im 17., sondern im 18. und 19. Jahrhundert zu verfolgen. Goethes „Werther“ wird nicht in Deutschland, sondern in Frankreich der Vater einer besonderen Literaturgattung. Edgar Allan Poe findet in Frankreich sein tiefstes Verständnis; viele

künstlerische Träume und Probleme der deutschen Romantiker sehen statt in der Literatur in der Malerei ihre Erfüllung usf.

Ralph Waldo Emerson ist eine Frucht der deutschen Spekulations-Philosophie und Goethes. Viele von unseren literarischen und philosophischen Ideen haben sich in ihm in neue Philosopheme und Poesie umgesetzt und vielleicht ihren schönsten Ausdruck gerade bei ihm gefunden. Und das hängt sicher mit einem anderen Gesetze der geistigen Vegetation zusammen: alter Samen geht am besten in jungem Kulturlande auf.

Ich sagte: Philosopheme und Poesie. Man kann sie bei Emerson nicht trennen. Er hat wie so viele unserer besten deutschen Geister den Beinamen des Dichter-Philosophen erhalten. Dieser Name gebührt beinahe allen ganz Grossen, wenigstens im 19. Jahrhundert, das die höchsten philosophischen Ideen fast nur als Dichtung, oft auch sogar äusserlich in dichterischer Form, die höchste Poesie als Philosophie oder Problemdichtung zum Ausdruck brachte. Denn in ihren höchsten Erscheinungen berühren sich wieder diese beiden Bäume menschlichen Geistes, sofern sie nicht gänzlich verwachsen. Diese Eigenheit Emersons, bei dem man nie weiss, wo der Dichter aufhört und der Denker anfängt, hat manchen seiner Anhänger verführt, ihn mit Nietzsche zu vergleichen. Es gibt kaum zwei moderne Geister, die weiter voneinander abliegen, wenn sie auch zuweilen dieselben Gedanken verfolgen und ihr Individualismus eine gewisse Ähnlichkeit hat. Aber gerade in dem, worin man sie am häufigsten verglichen, ihre Verehrung des Heroentums, Nietzsches Über- und Herrenmensch und

Emersons Repräsentant der Menschheit — ich wüsste nicht, was sich fremder, um nicht zu sagen feindlicher, gegenüberstände. Sie sind wie Krieger und Priester zweier Reiche, die sich als Erbfeinde begegnen.

Und noch einen Irrtum über Emerson möchte ich im vornherein zurückweisen: er gilt als einer der glänzendsten Essayisten der modernen Literatur. Glänzend sind seine Essays allerdings; man kann nicht mehr Geist, Feinheit, Poesie über eine kleine Prosaarbeit ausgiessen als er. Nur sind sie eigentlich gar keine Essays; d. h. keine geschlossenen Abhandlungen über bestimmte Gegenstände oder Fragen, wie sie ein Macaulay, ein Taine, ein Schopenhauer geschrieben hat. Er untersucht einen Gegenstand nicht, er tritt nicht von einem bestimmten Standpunkt aus an eine Frage heran, beleuchtet sie nicht oder rollt sie ab, komprimiert sie nicht oder gibt den Auszug seiner Studien oder seines Nachdenkens. Denn nur das macht den Essay zu einem geschlossenen, selbständigen Ganzen. Emerson vielmehr gibt nur eine Reihe prachtvoller, häufig gänzlich loser Einzelbemerkungen zu einer Frage. Seine Essays sind Perlenreihen von Aphorismen über einen Gegenstand, oft reisst sogar die Schnur, und die Perlen selbst sind nicht immer gleichwertig, es finden sich auch falsche darunter. Man muss ihn bei der Arbeit beobachten. Ein eifriger Leser, schreibt er aus allen möglichen Schriftstellern gute Stellen, die ihm gefallen oder die er glaubt nützen zu können, aus, verfolgt unter dem Eindruck der Lektüre seine eigenen Gedanken, notiert sich seine Einfälle und Ideen und sammelt Notiz- und Zitatenblätter die Menge, aus denen er sich seine Essays später zusammenstellt oder zusammensucht, oft ganz

willkürlich. Man sieht, sagt Anton C. Schönbach, in seinem gediegenen Aufsatz über Emerson und seinen Kreis,*) es ist im wesentlichen ganz die Technik der Predigt, mit der Emerson seine Werke aufbaut. Aber es ist ebenso und mehr noch die Technik des Aphoristen.

Emerson hat kein geschlossenes System, aber er ist eine geschlossene Natur, die die Welt auf sich wirken lässt und diese Wirkungen in Gedanken umsetzt. Er beweist seine Ansichten nicht, darin gleicht er allerdings Nietzsche, er widerspricht sich auch, aber er verliebt sich in seine eigenen Ideen, alle Reiche der Natur, die ganze Philosophie und Literatur, soweit er sie zusammengelesen und exzipiert hat, müssen seinen Gedanken zum Schmucke dienen. Einer seiner Kritiker, der offenbar ebensoviel Zeit als Geduld besass, hat ausgerechnet, dass sich in Emersons nur wenig Bände umfassenden Schriften weit über dreitausend Zitate von nahezu tausend Schriftstellern befinden; nicht mitgerechnet, was er an ungenauen, umgearbeiteten Zitaten verwendet hat. Darin eine echte Künstlernatur, sah er alles nur als Zweck für seine gerade aufblühenden Gedanken an. Er arbeitet am Zitat, während er es benutzt, so dass seine Herausgeber und Übersetzer oft in Verlegenheit geraten, wo sie die ersten Fassungen seiner Zitate finden sollen und zuweilen nicht einmal Goethische Aussprüche auf ihre ursprüngliche Form zurückführen können.

Diese seine Arbeitsmethode erschwert auch ungemein eine allgemeine Charakteristik oder Kritik, Darstellung und Entwicklung seiner Ideen. Der Aphorist hat eigentlich

*) „Über Lesen und Bildung", Graz, Leuschner & Lubenskys Universitätsbuchhandlung.

immer recht. Der Inhalt des Aphorismus kann falsch sein, aber der Aphorist behält dennoch Recht, sofern er nur unverfälscht seine Ansicht, seine Beobachtung, seine Welt zur Darstellung bringt. Darin gleicht er dem Lyriker; ob er die Frauen süss oder bitter findet, die Frauen sind nicht das, als was sie in den lyrischen Gedichten gelten, aber die Süsse oder Bitternis ist gleichwohl wahr. Dazu kommt ferner noch, dass es in Emersons Geistesleben nichts gibt, was einer Entwicklung gleicht. Er hat keine Erschütterungen, keine Krisen oder Tragödien gehabt, er hat nicht gerungen oder getrotzt, er hat sich nie in Gegensatz zur Welt oder zu seiner Umgebung gesetzt, es gibt keine Zeit der Unreife und Reife, keine Übergänge und Vermittelungen oder Unterbrechungen, keine Sturm- und Drangperiode oder Meisterschaftsepoche. Er ist eine jäh aufgeblühte Blume, eines Morgens war sie da, keiner hat sie wachsen sehen, und sie erhielt sich in gleicher Schönheit und Pracht, bis sie abfiel. Und ihr Zweck war kein anderer auf der Welt, als dieser: von der Schönheit dieser Welt zu erzählen; trotz alledem. Selbst der wildeste Kämpe wird friedfertig bei ihrem Anblick. Ob ihr an Gott glaubt, den Schöpfer Himmels und der Erden, oder den Weltgeist, oder die Entwicklung, oder die Gerechtigkeit: diese Schönheit ist nicht zu leugnen. Und diese Schönheit verkündet: Optimismus; Optimismus bis zur Verzweiflung, Idealismus, Theismus.

Von allen Essays Emersons erscheint mir der über „Ausgleichungen" der für ihn charakteristischste zu sein.*) Alle Dinge dieser Welt finden ihren Ausgleich.

*) In der ersten Folge der bei Eugen Diederichs in Leipzig erscheinenden Ausgabe.

Gottes Gerechtigkeit waltet über allem, in allem. Denn Gottes Würfel sind immer an der richtigen Stelle beschwert. „Die ursächliche Vergeltung aber liegt in dem Dinge selbst und wird durch die Seele erkannt." Für jede Wohltat, die wir empfangen, wird ein Zoll erhoben. Sogar „die Liebe ist mathematisch genau bestimmt". Bei allen unseren Geschäften ist „stets eine schweigende dritte Person" zugegen: der Ausgleich, die Gerechtigkeit. „Begehe ein Verbrechen und die Erde scheint aus Glas zu sein. Verübe eine Untat, und es scheint, als ob eine Schneedecke über dem Erdboden ausgebreitet wäre, welche jede Fussspur wie die eines Rebhuhnes, Maulwurfes oder Eichhörnchens im Walde verrät." Er folgert seine Gedanken bis zur Identitätsphilosophie. Unsere Stärke rührt aus unserer Schwäche und umgekehrt: Der Besitzer wird der Sklave seines Besitzes. Sein ist mein Mein. Ich bin mein Bruder und mein Bruder ist ich usf. Nun sollte man meinen: Emerson käme zum Indifferentismus, wie er denn an anderer Stelle sagt: Bleib kühl, in hundert Jahren ist alles gleich. Aber diese Ausgleichsphilolosphie verbindet er mit seinem Theismus und Moralismus. Denn er unterscheidet gleichwohl zwischen tugendhaften und boshaften Handlungen. „In einer tugendhaften Handlung bin ich wirklich." Und in einer verbrecherischen nicht? „Durch eine tugendhafte Tat vermehre ich den Bestand der Welt." Der Böse aber kann nicht das Gesetz überlisten: „So viel Bosheit und Lüge er in sich trägt, so viel stirbt auch in ihm ab." Denn leben heisst, nach Emerson, im Guten oder in der Tugend leben, natürlich auch in Gott leben. Sein Realismus, seine weltliche Ethik ist die liebenswürdigste Überredung zum Gott-

glauben, den er nur lieber Geist oder Weltgeist, Übergeist oder Überseele, auch den „reinen Geist“ nennt. Denn diese Seele „widerstrebt jeder Einschränkung und ist immer bejahend, nie verneinend“. Sein Ausgleich ist moralischer, religiöser Art und verlegt die Vergeltung nur in dieses Leben selbst. Er ist der Meinung, dass Verstand und moralisches Empfinden eins sind. Zwischen Tugend und Natur besteht ein Bündnis, das die Dinge verpflichtet dem Laster gegenüber eine feindliche Haltung einzunehmen. „Ich glaube,“ sagte er einmal anderswo, „je weiser ein Mensch ist, um so erstaunlicher findet er den Schöpfungsplan und die sittliche Weltordnung.“ Zwar spricht er unmittelbar darauf aus, dass wir einen Plan im Weltgetriebe nicht erkennen können, aber „der Weltgeist ist ein guter Schwimmer: nicht Sturm, nicht Woge zwingt ihn nieder“. Und wir haben einen gewissen Parallelismus, mit dem ja bekanntlich auch die Theologen immer so gern in ihrer Beweisführung operiert haben. Nur ist sein Glaube ganz subjektiver Art, denn er heisst ihm: „die Versicherungen der Seele annehmen“.

Ich halte es, nach meiner Kenntnis Emersons, geradezu für unmöglich, seinen G o t t e s b e g r i f f herauszuarbeiten. Es ist im Grunde der alte Theologen-Gott, der Gott-Schöpfer, nur überschattet von praktischen Moralitäten (alle Dinge haben einen „moralischen Zweck“ bei ihm), unterminiert durch den Entwicklungsbegriff, den Emerson sehr geistreich von Schelling übernommen hat, wonach Gott nicht ist, sondern wird. Es ist bei Emerson schwer zu sagen, ob die Welt sich in Gott hineinentwickelt, oder Gott sich aus der Welt herauskristallisiert. Und um ihn zu verstehen,

zu beurteilen und sich prinzipiell zu ihm zu stellen, müsste man ungefähr seinen Gott oder seine Gottheit definieren können. In der Hauptsache poetischer Pantheismus, der aber wieder in seine Teile, Welt und Gottheit, zerfällt. In seinem wundervollen Essay über die „Überseele“, wo er sich übrigens mit Maeterlinck innig berührt, könnte man geradezu annehmen, dass er die Beseeltheit der Welt der Gottheit gleichsetze, sofern er etwas anderes damit will, als einen tiefsinnigen Parallelismus durchführen. Im Essay über Ausgleichungen lasen wir: „Wesenheit oder Gott ist nicht ein Zustand, sondern das Ganze.“ Und hier in der „Überseele“ heisst es: „Alles deutet darauf hin, dass die Menschenseele selbst kein Organ ist, sondern alle Organe belebt und bewegt.“ Die Offenbarung selbst „ist ihm die Erschliessung der Seele“. Und bald spricht er wieder von der Offenbarung Gottes und der seelischen Vereinigung mit Gott. „Der schlichteste Mensch, der in seiner Ganzheit Gott ehrt, wird selbst Gott; doch für immer und ewig bleibt dieses Einströmen des besseren Selbst neu und geheimnisvoll.“ Die Seele ist bei Emerson Abbild und Teil der Gottheit oder Überseele. Ihre Zuversicht hat Gott zum Begleiter, sie wächst in ihn hinein. „Siehe, so spricht sie, ich bin hineingeboren in den allumfassenden Weltgeist. Ich, die Unvollkommene, verehre meine eigene Vollkommenheit, denn ich bin aufnahmefähig für die grosse Seele.“

Dieser transzendentale Idealismus findet seine ganz reale Unterstützung in der Entwicklung. Das Böse, das ist eigentlich das, was wir überwunden haben, unsere alte Schlangenhaut, ein Rest Tierheit, den wir durch unsere Entwicklung hinter uns lassen, und der als faul und

tot abfällt. „Die Dinge, die wir jetzt für unvergänglich halten, werden, eins nach dem andern, sich wie reifes Obst von dem fruchttragenden Baume der Erfahrung ablösen und herabfallen . . . Die Seele schaut beständig voraus, eine Welt vor sich erschaffend und Welten hinter sich lassend . . . Das Gewebe von Ereignissen ist das flutende Gewand, in das sie sich einhüllt." Aber auch das ist von höheren Mächten so geleitet, die Dinge haben die Aufgabe, zu unseren Entwicklungs-, Offenbarungs-, Vergöttlichungszwecken zu dienen. Wenn sie wirklich für uns bestimmt sind, dann „neigen und streben sie uns auch entgegen". Ob Emerson Gott sagt oder Seele oder Geist oder Natur, es ist immer derselbe Versuch, die Welt von oben und von unten, von innen und von aussen, vorwärts und rückwärts zugleich zu sehen. Er ist selbst rund wie eine Kugel, dessen Pole diesseits und jenseits bedeuten, aber doch derselben Welt angehören. Zuweilen scheint er den modernen Darwinismus voraus zu ahnen. Die Reiche, Gattungen, Rassen sind Stadien auf dem Entwicklungswege. Alles weist auf eine fernere Zukunft hin. Die einzelnen Erscheinungen sind eigentlich nur Symbole zur Erkenntnis, der Fortschritt geht zur Deutlichkeit, Wahrheit, Geschicklichkeit. „Des Menschen Aufgabe ist es, das Chaos zu bändigen und sein Leben lang die Saatkörner des Wissens und des Gesanges auszustreuen, auf dass Klima, Korn, Tier, Mensch milder werden, dass die Keime der Liebe und des Wohltuns sich mehren tausendfältig." Diese spirituelle Entwicklung führt Emerson, der als Sohn eines jungen Landes und als Verkünder neuen Lebens natürlich sehr modern im Gegenwarts- wie im Zukunftssinne ist, zu scharfen, tiefeindringenden Kriterien alter

geheiligter Institutionen. Für Seelen, die dem Ewigen zuschreiten, sind Liebe und Freundschaft nur Augenblickszustände. Die Ehe ist in der Wurzel getroffen mit seiner Erklärung: „Liebst du mich? will besagen: siehst du die gleiche Wahrheit wie ich? Wenn du's tust, so sind wir glücklich in derselben Glückseligkeit; plötzlich aber geht einem von uns beiden die Erkenntnis einer neuen Wahrheit auf — wir sind geschieden, und keine Spannkraft der Natur vermag uns noch aneinander zu fesseln."

Emerson wird niemals geistreicher, als wenn er von der S y m b o l i k alles Vergänglichen spricht. Besonders in den herrlichen Abschnitten über den „Dichter" und die „Schönheit". Dem Dichter weist Emerson eine wichtige Stellung ein, er ist gewissermassen der Exponent im Entwicklungsprozess, weil er der Sprachenschaffende ist, der die Dinge bezeichnet, also deutet und neu schafft; seine Tätigkeit ist eine Art zweiter Natur, „die aus der ersten herauswächst, wie das Blatt aus dem Baume". Er zitiert das Wort eines Barden, wonach Genie die Tätigkeit ist, die den Verfall der Dinge aufhält. Alle Dinge in der Natur sind Nomina für den Geist und bilden die „Grammatik der ewigen Sprache", heisst es im Aufsatz „Die Schönheit".*) Die Sprache ist „fossile Dichtung", eine „Ablagerung von Sinnbildern oder Tropen". Der „Dichter benennt das Ding, weil er es sieht und ihm einen Schritt näher rückt als jeder andere". Es gibt aber „keine denkwürdigeren Tage im Leben, als die, an denen unsere Seele von den Schlägen und Klängen, die an unsere Phantasie schlugen, erzitterte".

*) **„Lebensführung", deutsch von Karl Federn, Minden i. W. J. C. C. Bruns' Verlag.**

Der Dichter, der Künstler, die Schönheit, die im Augenblick des Überganges liegt und „der einladende Ausdruck der Dinge ist, die uns zugehören“, sind neben den Genies und den starken Individualitäten gewissermassen unsere Mittel der Aufwärtsentwicklung und Verfeinerung. Sie haben kein geringeres Ziel als die Erzeugung von Menschen und Natur. Der Natur, d. h. der schaffenden Natur, d. h. dem Weltgeist ist die Heranbildung der Schriftsteller geradezu Herzenssache, sie sind von ihr bestellt, sie geistig fortzubilden! Wir müssen nämlich als dumpfe Massen und stumpfe Atome verbraucht werden, bis wir mit Hilfe der Künstler und Schriftsteller selbst anfangen zu denken, schön und weise zu werden und höhere Organisationen zu bedeuten. Denn durch die Erkenntnis und Verehrung eines Höheren werden wir selbst Weise, Genies, sogar Götter. In einer Gesellschaft braucht bloss ein Weiser zu erscheinen, und sofort sind alle Weise, was freilich unserer bisherigen Erfahrung nicht ganz entspricht. Ibsen, der übrigens auch manche Berührungspunkte mit Emerson hat, hat einmal das Entgegengesetzte behauptet, nämlich, dass, je mehr Verstand einer habe, um so dümmer die übrige Menschheit bliebe.

Emerson sieht seine Ideale nicht hinter sich, in der Vergangenheit, sondern vor sich. Er sieht die Gegenwart selbst an der Arbeit, sie zu erfüllen oder ihre Erfüllung zu ermöglichen. Er ist tief bewegt, dass der Genius eines Tages, den er erlebt, einen Menschen, den er gesehen hat, ergreifen kann. Ihm war, als ob die alte Gesellschaft blossgestellt sei: Wenn ein Dichter in seiner eigenen Zeit, in Boston, ersteht, dann sind Plutarch und Shakespeare vergilbt, und von Homer kann nicht mehr die Rede sein. „Die ganze

Nacht entströmt aus jeder Pore die zarte, junge Morgenröte wieder. Jeder hat etwas zu erwarten von der Ankunft des Dichters, und keiner kann wissen, wie sehr es ihn angeht." Damit ist „ein neuer Adel den Hainen und Hügeln, Hecken und Triften verliehen und nicht mehr den alten Schlössern und Schwertklingen". Ihm ist die Welt noch jung. Er predigt seinen Landsleuten nachdrücklich, ihre Vorliebe für die alte Welt und die alte Schönheit und die alte Geschichte aufzugeben und sich an das lebendige Leben zu halten, das sie umströmt. Deshalb hält er auch wenig vom Reisen. Gegenüber der Geschichte äussert Emerson zuweilen ähnliche Ansichten wie Nietzsche, nur haben diese Ansichten eine ganz verschiedene Herkunft: Nietzsche wehrt sich gegen die Geschichte, weil er voll von ihr ist, weil sein verfeinerter Historizismus ihn in Gefahr bringt, selbst unfruchtbar zu werden, sich in der Vergangenheit zu verlieren; Emerson hingegen stammt aus einer noch geschichtslosen Kultur und muss fürchten, durch Umwendung zur Vergangenheit das Glück der Selbstzufriedenheit einzubüssen. Die Tragödie des Menschen anzuerkennen würde ihn um alle Zuversicht bringen. Er will noch alles glauben, meint noch alles vor sich zu haben. Es ist die Jugend, die sich vor den Erfahrungen des Alters graut. Alles ist noch zu tun. „Die ganze Literatur soll noch geschrieben werden. Die Poesie hat kaum ihr erstes Lied gesungen." Ihn lehrt die Natur: „Die Welt ist neu, unaufgedeckt; glaubt der Vergangenheit nicht. Ich gebe euch die Welt heute als eine Jungfrau." Und so meint er denn: „Jeder Mensch sollte das Glück des Lebens und der Natur für uns vermehren, oder er wäre besser nie geboren." Man wird fast überall er-

kennen, wo Nietzsche und Emerson scheinbar zusammenkommen, stehen sie am weitesten auseinander.

Nirgends kann man das deutlicher sehen als an beider Auffassungen von der Individualität und dem höheren Menschen. Hier stimmen sie manchmal sogar wörtlich überein. In der Verachtung der Massen sind sie einig, und der Zweck der Jahrhunderte scheint beiden die Hervorbringung von ein paar Höhenmenschen zu sein. Aber die Worte haben bei jedem einen anderen Sinn. Nietzsche verachtet die Masse, wenn und sofern sie sich Selbstzweck dünkt, Emerson, weil und sofern sie sich noch nicht zu Individualitäten und Adelsmenschen veredelt und organisiert hat. Nietzsche sieht im Individuum und hervorragenden Menschen das Ziel, Emerson nur den Durchgang der Natur. Nietzsche preist in den höchsten Individuen die Kraft und Herrschaft, Emerson sprechen sie nur eine Sentenz aus. Nach Nietzsche ist das Volk Material und Mittel der Herren-Menschen, nach Emerson sind es diese für uns: Ihr Ruhm wächst uns zu. Nietzsche erkennt oder sucht seine Geistesverwandten in ihnen, Emerson benutzt sie als Bildungsmaterial. Jener erlebt die Fatalitäten der Menschheit in ihnen, dieser exzerpiert sie und fragt sich, was er aus ihnen lernen könne; jener gesellt sich ihnen als Gleicher, dieser als schüchterner Schüler, der den Lehrer, den Weltgeist, immer hinter und über sich weiss, und moralische Exerzitien zu liefern hat. Schaffende sind sie freilich beiden, aber Nietzsche sieht Götter, wo Emerson nur Repräsentanten der Menschheit verehrt, die man fast nicht falscher auslegen kann. Deutsche Forscher Emersons haben seine ganz schiefe und verständnislose Auffassung Goethes getadelt. Mit Recht, aber

nur, weil sie offenbar für Goethe selbst mehr Verständnis und Verehrung besassen als für die anderen Heroen. Seine Darstellung Shakespeares und nun gar erst Napoleons ist nicht besser. Aus seiner Korrespondenz mit Carlyle, der nicht so vielseitig, aber tiefer von der Tragik des Lebens angeschauert war als Emerson, wissen wir, wie schwer sich beide zu Goethe durchgerungen oder vielmehr nicht durchgerungen haben, wie hilflos Emerson Goethe gegenüberstand, dessen „Faust" ihm im ersten Teil geil erscheint, und über den er auch sprechen kann, ohne des ersten „Faust" überhaupt zu gedenken; und er erbleicht geradezu bei der Vorstellung, wie Goethe, der doch ein so hoher Geist war, in seiner Autobiographie soviel Wesens von seinen Jugendliebschaften machen konnte, welche zu nichts führten, statt Daten zu geben, Briefe, Amtstätigkeiten mitzuteilen usw. Emerson, dieser überzuckerte Puritaner, ist nur ehrlich, wenn er Goethe damit abtut, nachdem er aus ihm gelernt hat, was er aus ihm lernen konnte, dass dieser nicht imstande war, sich den moralischen Gesetzen zu unterwerfen. Eigentlich hat er nach ihm sein Talent vergeudet. „Schriftsteller von ärmerer Begabung haben in reineren Tönen gesungen, die mehr zum Herzen drangen." Man glaubt einen englischen Backfisch reden zu hören: Goethe kann nie von den Menschen geliebt werden. Von Lyrik — Goethes Lyrik erwähnt er sonst nicht — versteht er so wenig, dass er ihn mit dem Spruch „Schreiber von Gelegenheitsgedichten" glaubt erledigt zu haben. Er nennt ihn „geistreich, aber nicht geistig". Doch seinen andern Repräsentanten ergeht es nicht viel besser. Swedenborg ist eine Sentenz, Shakespeare ist ihm nur ein Dreikönigsabend, eigentlich weiss er nicht recht, wozu die-

ser da ist, es gibt doch ernstere Dinge auf der Welt als Strassenserenaden mit Feuerwerk und das Getändel eines Amüseurs; von Napoleon vermag er zu reden, ohne sich mit dem Problem des Herrschaftstriebes oder des Willens zur Macht zu beschäftigen, eigentlich bedeutet er ihm den Repräsentanten des modernen Krämers, weil ohne ihn und die Revolution dieser allerdings nicht hätte zur Herrschaft kommen können.

Die „Repräsentanten der Menschheit" (1850), die unmittelbar von Carlyles „Heroen, Heroenverehrung" usw. (1846) inspiriert waren und zum Teil auch dieselben Beispiele behandeln, sind Emersons berühmtestes Werk, eine Essaysammlung, die nach Thema und Tendenz ein geschlossenes Ganzes bildet. Emerson sagt in dem Aufsatz über „Kunst": „Denn jegliches Ding hat seine Wurzeln im Mittelpunkte der Natur und muss uns in der Weise vorgeführt werden, dass es uns die Welt repräsentiert." Sobald dies geschieht, ist ein geniales Werk geboren. „Mit jedem neuen Geist dringt ein neues Geheimnis der Natur ans Licht!" Zweierlei ist aber nach ihm die Aufgabe des Genies: Es zerschneidet die Nabelschnur, die das Individuum mit der Masse verbindet, und indem es sich eine möglichst grosse Menge von der Welt aneignet, erlöst es das Individuum dadurch, dass es ihm Sprache verleiht und sein Ausdruck wird.*)

Für Emerson weit interessanter und charakteristischer ist, was er gegen die Heroen oder Repräsentanten der Menschheit vorzubringen hat. Zunächst setzt er sehr geistreich auseinander, wie jede starke Kraft sofort eine Gegen-

*) Vgl. „Der Übermensch in der modernen Litteratur."

kraft hervorruft und das Leben, nachdem es sich erst an einer Stelle angesammelt hat, wieder abfliesst. Die Natur duldet keine Schranken. Das Genie von heute wird die Konvention von morgen sein. Oft macht es selbst den Fehler und verrät sich, indem es sich der Symbolik einer Zeit bedient, die schon für den Genius selbst hätte Vergangenheit sein müssen, wie z. B. Swedenborg mit seiner mittelalterlichen Mythologie, die aber auch in unseren Tagen noch imstande war, einen Geist wie Strindberg zu verfinstern. Das zweite ist, jedes Genie und jede Genietat wird eines Tages Autorität, und gegen diese wehrt sich Emersons Demokratismus und Modernismus aufs heftigste. Eigentlich schreibt er auch nicht über, sondern gegen die Repräsentanten. Vergötterung ist schön, aber lästig. Alsdann ist jedes Genie der Bildung neuer Genies hinderlich. Auf dass sich der Repräsentant von morgen vorbereiten kann, muss der von heut und gestern abgetan sein. Aber gerade mit dieser Kritik und solcher Betrachtungsweise macht man jedes neue Genie unmöglich, erstickt es schon im Keime, da es ja seinerseits wieder die Kritik von übermorgen fürchten muss. Genies entstehen nur, wo Genies verehrt werden. Gerade unsere schnellfertige moderne Kritik macht jede grosse Tat im voraus zu schanden. Ferner widerspricht der Repräsentant der Menschheit eigentlich nach Emerson d e r Menschheit. Sein Individualismus ist demokratischer Natur, denn er will ja, dass jeder eine Individualität werde. Endlich ist der Repräsentant eine Einschränkung des Weltgeistes. Er muss abtreten, um dem höheren Geiste Platz zu machen. Das beste wäre, sie trollten sich alle davon, die Herren Heroen. Er träumt von dem wahren Über-

menschen, der sich selbst und alle anderen Heroen überflüssig zu machen vermag, dem „Hohenpriester, der die Gleichheit aller Seelen predigt und seine Diener ihrer barbarischen Huldigungen entbindet", dem „Kaiser, der seines Reiches entbehren kann". Er verehrt sie bloss als die Beispiele und Ausnahmen, die uns über uns selbst hinwegführen und uns in unserer Entwicklung fördern. Aber selbstverständlich bleibt die Moral immer das letzte Kriterium alles Heroentums. Es ist schon erstaunlich, mit welcher Nüchternheit dieser verliebte Prediger der neuen Kirche vom Weltgeist Nutzen und Schaden der höchsten Menschen ausrechnet, und wie freundlich sein Herz doch auf dem Debetkonto der grössten Männer ruht. Er ist bald an die Grenze gelangt, wo der Nutzen der Heroen aufhört. Auch hat die Natur uns mit Waffen gegen sie ausgerüstet, getröstet er sich. Eigentlich ist das Verhältnis zwischen den grossen Männern und der Welt ein Wechselverhältnis: sie ziehen aus der Welt ihre Kraft, um sie wieder der Welt dahinzugeben. Emerson kennt schon das Gesetz vom Milieu. Er weiss, dass es „nicht möglich ist, einen Menschen von feiner Erziehung hervorzubringen, wo nicht eine Gesellschaft fein erzogener Leute ist". Er lässt Napoleon in einem Gedränge von Napoleons und Swedenborg „in eine Atmosphäre von grossen Ideen hinein geboren" werden, die Dichter sind auch Bibliothekare und Entlehner, die besten Schriften oder Taten des Genies sind „nur durch eine weitumfassende gemeinsame Arbeit zustande" gekommen, „indem tausend, von demselben Antrieb gespornt, arbeiteten wie ein Mann". Aber — „auch die längste Woge verliert sich schnell im Meer".

Emerson, der poesievolle Spekulant über den Problemen des Daseins, dieser grundsätzliche Leugner jedes Pessimismus, der vor jeder Tragik zärtlich ausweicht, muss mit seiner Heroenverehrung der Menge angenehmer, weil bequemer sein, als der unerbittliche, harte Nietzsche. Verwundeten Seelen kann er Balsam werden, unklaren, unentwickelten, feigen Geistern ist er mit seiner zuweilen spielerischen und naiven Dialektik geradezu gefährlich. Wer geneigt ist, sich die Welt so oder so zurechtzuschustern, wenn es nur so aussieht, als wäre sie heil, wie einige moderne Entwicklungstheoretiker mit ihrem semmelblonden Optimismus, auf den muss er verführerisch, aber übel wirken. Gerade junge Leute sollten ihm fern bleiben. Bei uns spukt er heute in neuen Religionsstiftern und Gemeinschaftsbildnern herum. Wilhelm Bölsche hat ihn sogar mit Darwin und Häckel vereinigen zu können geglaubt und sich ein Vertrauen zum Weltgeist der Entwicklung und zur Heiligkeit der Logik alles Gewordenen herangezüchtet, das schon mehr als ruchlos ist, nämlich geschmacklos. Es ist ein Gesetz, dass, wenn jemand mehrere Weltanschauungen unter einen Hut bringen will, aber es nicht kann, den Schaden immer die deutsche Sprache davon hat, wiewohl man doch schon an ihr merken kann, dass etwas nicht geht. Wenn diese streikt, liegt's immer am Unternehmen oder am Unternehmer.

Die Lektüre der Emersonschen Schriften ist wie ein schöner Sommer-Nachmittags-Ausflug. Er führt uns liebliche Pfade dahin, er zeigt uns die Schönheit jeder Blume und spricht wie ein Dichter, wenn er sie erklärt, er gondelt uns über reizende Seen, romantisch umrahmt mit Perspek-

tiven, die uns weit, weit draussen, des Abends, wenn die Dämmerung heraufkommt, so etwas Fernes, Weites, Schönes ahnen lassen: vielleicht ist es das Meer; später biegen wir in ein Wassergässchen ein, unbestimmte Schatten lassen uns glauben, es beginne da ganz hinten das Gebirge. Wir fahren oder wandern unter Musikbegleitung bei schönen, festlichen Reden mit dem ästhetischen Behagen, das die Nähe eines wohlgebildeten, gütigen, in sich abgerundeten Menschen in uns erweckt. Denn schöner noch als See und Wiese und Baum und Blume ist der Adel einer vornehmen Menschennatur. Wir ahnen auch, dass er weit tiefer ist, als er sich gibt. Er kennt das Böse auch, aber man spricht nicht davon, wenn man sich wohl befindet. Er weiss wohl, dass der See Untiefen hat und drüben schädliche Dünste aufsteigen und jene herrliche Blume giftig ist. Aber, weshalb davon reden? Weshalb uns auf die Untiefe aufmerksam machen, ehe sie hinter uns liegt? Weshalb Schrecknisse ausmalen und den schönen Tag verderben? Und wir scheiden von ihm, wie wir am Sonntag Abend vom Ausflug in die Stadt zurückkehren, wo es wieder Staub und Schmutz und Kampf und Sorge gibt. Am nächsten Tage gilt das alles nicht mehr. Wir müssen weiter kämpfen unter Not und Gefahr, wir wissen auch, dass die Natur kein Paradies ist, dass es einen Kampf ums Dasein auch unter den Blumen des Feldes und den Fischlein im See gibt. Nur für uns ist sie ein Paradies, wenn wir aus der Stadt kommen, um uns in ihr zu erholen, nicht für Bauern oder Fischer. Wir sind nicht hinausgezogen, um zu kämpfen und dem Acker die Frucht abzutrotzen, sondern um unseren eigenen Kämpfen zu entfliehen.

Emerson ist kein Schriftsteller, der die Seelen stark und mutig macht. Sein Optimismus ist im letzten Grunde Opportunismus, Emerson gleich Carlyle ein Erfolgsanbeter. Seine Ausgleichungstheorie hat etwas Einschläferndes, Seelen und Geister Abrüstendes, Erschlaffendes. Er ist weder mit Nietzsche noch mit Schopenhauer, nicht mit Stirner oder Feuerbach, nicht mit Goethe oder Fichte, nicht einmal mit Carlyle zu vergleichen, ob er auch diesem gegenüber eine höhere Kultur vertritt. Mit allen diesen hat er Berührungen. Man kann ihn in gewissem Sinne sogar eine Goethische Natur nennen, er hat dasselbe Bildungs- und Vervollkommnungs-Bestreben wie Goethe, aber ohne dessen Tiefe, Kraft und Unbefangenheit. Allen diesen Geistern gegenüber war er die feminine Natur von mehr vegetativer Schönheit. Er selbst war kein Heroe. Aber er hat den der angelsächsischen Rasse und den Puritanern eigenen hohen Freiheitssinn besessen und auch im Leben betätigt.

Er fühlte sich als heimlicher Dichter. Die Liebenswürdigkeit seiner dichterischen Beredsamkeit hat kaum ihresgleichen in der Literatur. Er ist der Verehrende, der von der Zweckmässigkeit jeder Erscheinung durchdrungen ist. Seine Überzeugung war, dass dem die Welt gehöre, „der in ihr mit Heiterkeit und nach hohen Zielen wandelt“. Er ist ein diesseits gewandter Prophet, der aber bestimmt weiss, dass da oben schon einer ist, der hier alles zum besten lenkt. Seine Weltanschauung ist verschämte und verfeinerte Theologie. Zu ihr hat sich gewissermassen die Gottesgelehrtheit seiner Familie sublimiert, die durch acht Generationen puritanische Geistliche geliefert hat. Ohne moralische Zwecke konnte er sich das Diesseits nicht denken,

folglich hätte er uns das Jenseits auch schon noch lassen sollen. Man kann die Welt so oder so ansehen, als Moralist oder Immoralist. Aber wenn man überzeugt ist von der Zweckmässigkeit dieser Welt und namentlich von der moralischen Zweckmässigkeit dieserWelt, dann hat man nicht mehr das Recht, den lieben Gott zu leugnen. Das wird sonst eine sehr schielende Diesseitigkeit. Aber Emerson hat ihn auch gar nicht geleugnet, er hat ihn nur unter Blumen vergraben, die er aus aller Welt herbeischleppte, um dieser Welt Herrlichkeit zu bekräftigen. Und eben das ist die Gefahr und das Falsch an ihm. Lassen wir aber seinen Gott und seine Welt und halten wir uns an seine Blumen, dann werden wir nicht müde, uns an ihrer Schönheit und ihrem Dufte zu erfreuen. In seinen einzelnen Bemerkungen, Vergleichen, Aussprüchen ist er wahr, tief und eigenartig. Ich sagte schon, man muss ihn lesen, wie man Aphorismen-Sammlungen liest: jeden Spruch für sich. Nur so kommt man zum vollen Genuss. Und so ist er auch weit tiefer. Jeder Ausspruch ist eine Welt für sich, nur seine Welt selbst ist keine Welt. Er wäre nützlicher, wenn er seine Aufzeichnungen niemals zu Essays zusammengereiht hätte. Das war ebenso verkehrt, als wollte ein Lyriker aus seinen zufällig entstandenen Gedichten einen Roman zusammenstellen. Dieser Roman taugt nie etwas; aber in loser Folge erzählen sie uns tausend Romane.

Maxim Gorki.

Vor wenigen Jahren war der russische Schriftsteller Maxim Gorki in Deutschland noch völlig unbekannt. Sein deutscher Ruhm datiert kaum weiter als ein halbes Jahrzehnt zurück und ist ziemlich jäh gestiegen. In solchen Fällen plötzlicher Berühmtheit wird bei uns alles willkürlich durcheinander übersetzt. Mit einmal trifft man den Namen überall: in Zeitungen, im Buchhandel; hier eine Skizze, dort eine grössere Arbeit, dann Sammlungen. Und man lernt beinahe in umgekehrter Reihenfolge, wie sie entstanden, die Werke kennen. Gleichwohl hinterlassen die Skizzen und Novellen Gorkis, auch wenn man sie ausser der Reihe und durcheinander liest, einen ziemlich einheitlichen Eindruck. Das, was ihn auszeichnet, was seine Eigenart macht, tritt überall stark hervor, entweder als einzelne Erscheinung, die das Grundmotiv bildet, oder in merkwürdigen Mischungen, so dass sein Bild ziemlich bald plastisch hervortritt.

In der Physiognomie Gorkis fallen zunächst zwei Züge auf: der Vagabund und der Träumer. In beidem ist er echter Russe, aber verschiedenen Gruppen dieser bunten Völkerschaft angehörend.

Gorki hat eine ganze Reihe von Novellen geschrieben, darunter sind wohl seine besten und stärksten die, die den

Stromer zum Gegenstande haben. Mit dem, was wir in unserer älteren deutschen Poesie als Vagantenliteratur verstehen, hat diese Novellistik keine Ähnlichkeit. Der Fahrende in den deutschen Liedern ist ein lustiger Bursche, der keine Sorgen hat oder sich doch keine macht, meist Student oder Künstler, der dem Philister gern ein Schnippchen schlägt, dabei aber im allgemeinen einer idealen Lebensführung huldigt. Wein, Weib und Gesang sind seine Götter; er ist tapfer, wenn auch nicht so ritterlich, wie sein französischer Bruder, er spielt und flucht, vergisst aber darüber nicht ganz seiner Wissenschaft und Kunst. Vor allem liebt er das Wandern. Aber wenn er auch ungebunden umherstreift und sich gern ausserhalb der bürgerlichen Ordnung stellt, denn er ist jung, so macht er doch der bürgerlichen Ordnung selbst nicht den Krieg. Und er ist nicht heimatlos; er ist nur brotlos. Im ganzen also ein ziemlich naiver Junge. In der neueren Literatur wird der Vagabund bei uns fast nur mitleidig oder fremdartig behandelt, ausnahmsweise auch humoristisch. Er ist nur eine besondere Form des Proletariats, namentlich bei den Jungdeutschen. Arme Leute-Poesie. Sozialismus.

Ganz anders Gorki. Sein Vagabund ist ein Verbrecher, Verschwörer und Verächter. Es ist noch Chaos im russischen Volkskörper. Gorki und andere russische Schriftsteller schildern die Elemente, die sich der organischen Bildung widersetzen, die sich als feindliche Mächte im brodelnden Kessel der Gesellschaftsentwicklung beweisen. Ob sie diese ihre aussergesellschaftliche Stellung, dieses Herum- und Herausgeschleudertwerden aus dem Organismus des Volkskörpers, was sie unselig und trotzig macht, betonen, ob sie sich

selbst mystisch umschleiern wie bei Dostojewski; ob sie wie bei Tolstoi durch die Schuld der Gesellschaft gerächt werden; ob sie sich politisch rechtfertigen wie bei Turgenjew oder durch irgendwelche Philosophie und Theorie begründen; oder ob sie endlich wie bei Gorki mit vornehmer Dialektik der Gesellschaft spotten — immer zeigen sie dasselbe, die starke individuelle Gegenkraft, die sich im Inneren dem Ungeheuer Russischer Staat widersetzt. Alle sind sie gezeichnet durch diesen Staat. Wir werden, indem wir die russische Literatur verfolgen, Zeugen eines Prozesses, wie ihn die Welt vielleicht seit der Zeit der alten orientalischen Staatenbildungen nicht mehr erlebt hat.

Der Gorkische Vagabund ist ein Enterbter, Lohnarbeiter auf so niedriger Stufe und von solcher Unsicherheit des Lebens, dass das Herumstrolchen schon fast die normale Erscheinung dieser Existenzen ist. Arbeiter und Vagabund ist hier ein und dasselbe. Es gibt noch ein Unterhalb des vierten Standes. Hier wird der Dichter, der selber Lohnarbeiter war, am persönlichsten in seinen Schilderungen, er erzählt oft direkt von sich oder seinen Genossen auf der Wanderschaft von Arbeit zu Arbeit, von Hafen zu Hafen, von Gehöft zu Gehöft. Überall mit scheelen Blicken angesehen, oft zwecklos die Landstrasse dahinstreichend, ist er ja ohnedies ein Vagabund, der an dem Bestande der Gesellschaft, ihren Gesetzen und Anschauungen teilnahmlos ist, ja ihnen feindselig gegenübersteht. Er gehört in keine Ordnung mehr hinein, ist ausserhalb dieser Gesellschaft geboren. Auf seinen Hals passt kein Joch. Er verliert sich frei, aber auch zwecklos im Chaos. „So sind wir alle . . . Wir flackern ein Weilchen und verlöschen dann.“

(„Konowalow".)*) Warum soll er arbeiten? Warum nicht träumen? Warum soll er nicht stehlen und lügen, wenn er dadurch etwas erreicht, da man ihn ja doch ohnedies wie einen Dieb und Lügner behandelt? Dazu kommt nun, dass der Bettler in Russland zu den heiligen Institutionen gehört; was den Verkehr mit dem Bettler betrifft, der sich auch oft einen Pilger nennt, so herrscht im Volk der wüsteste Aberglaube. Als Bettler ist man jedenfalls mehr denn als Lohnarbeiter.

Sobald sich mehrere dieser Vagabunden zusammentun, entsteht fast immer so etwas wie ein Freistaat im Staate. Wohl fällt der eine und andere aus Schwäche, Feigheit oder Gutmütigkeit ab, wohl wirkt die Erinnerung an den Jammer des Bestohlenen, der ja auch ein armer Teufel ist, oder die religiöse Angst und Demut nach. Da geht so einem elenden, physisch und moralisch heruntergekommenen Strolch auf seinen Streichen, während er im Begriffe ist, einem Bauern sein kleines struppiges Pferd wegzufangen, und man schon kalkuliert, was das Fell bringen wird, ein gar wehmütiger Gedanke durch den von Hunger und Branntwein verödeten Schädel: auch er hatte mal ein Pferdchen. Mag's noch so eine elende Schindmähre sein — in der Wirtschaft ist ein Gaul doch immerhin ein Kapital. Damals war er noch ein Kerl, der arbeitete wie kein zweiter. Wenn der Bauer kommt und sucht, und 's Pferdchen ist nicht da . . . dann wird auch er herunterkommen und vielleicht so auf der Landstrasse oder im Walde verenden wie der schwindsüchtig sentimentale Strolch selbst. Aber „man muss nicht

*) Ausgewählte Erzählungen. Deutsch von A. Scholz. 6 Bde. Berlin W. Verlag von Bruno Cassirer.

zu viel nachdenken", belehrt ihn barsch sein Kumpan, der aus härterem Holze gemacht ist. „Wer im Kampf ums Dasein Sieger bleiben will, muss einen sehr feinen Verstand oder das Herz eines Raubtiers haben." („Die Unzertrennlichen.") Oder wenn sie mal bei einer alten Frau einen Brunnen zu reinigen haben und sehen, wie die Dame, während sie die Arbeiter beaufsichtigt, in einem silberbeschlagenen Gebetbuche liest, dann ist es selbstverständlich, dass sie ihr das Silber wegstibitzen, auch wenn sie das Buch dabei zerstören müssen. Aber die Alte hat ihnen aus dem Buche vorgelesen, und das Gehörte wirkt stark genug in ihren verworrenen Seelen nach, bis einer hingeht und das Gestohlene wiederbringt. Der Lohn ist eine neue Predigt, aber jetzt kann er nichts mehr hören, denn der Hunger und das Wort Gottes bohren ihm in den Eingeweiden. „Unbussfertige Seelen," kreischt ihm die Alte nach; und die Genossen höhnen ihn: „Bei deinen dummen Einfällen fressen dich noch mal die Fliegen auf." Sie wissen wohl selbst, dass ihr Betragen unschicklich ist. Aber was können sie dafür, „wenn's im Leben mal so unpraktisch eingerichtet ist, dass die Schicklichkeit einer Handlung fast immer mit ihrer Einträglichkeit im Widerspruch steht." („Die Geschichte mit dem Silberschloss.")

Aber das sind noch die harmlosesten Fälle. Zwar eine gewisse Gutmütigkeit, ja Moralität bricht doch gewöhnlich in diesen Verlorenen durch, die bedauernswert, aber nicht schlecht sind, und denen niemals irgendwelche sympathischen, ja rührenden Eigenschaften fehlen. Nur ist es nicht immer die Welt der Bestohlenen, gegen welche diese bessere Natur durchbricht. Oft nur gegen die Genossen. Da gibt es einen

ganzen Staat in der „Offenen Gasse": „Verlorene Leute" mit dem Rittmeister Aristid Kuwalda an der Spitze, der sich eine sehr originelle Philosophie zurecht gemacht hat. Er ist der Hauptmann all dieser zerstückelten Seelen und Leiber, die sich mit Humor und Phantastik, in Schimpf und Träumerei gegen die Kultur und Gesellschaft eins fühlen und sie als ihre Todfeinde, ihre Verstümmler hassen und verabscheuen; besonders aber die Polizei und die Kaufleute, diese Teufel, welche das Leben der Armen zur Hölle gemacht haben. Gar merkwürdig war's, das ist der ganze oder doch der hauptsächlichste Inhalt dieser Novelle, „wie diese zerlumpten, von Branntwein, Bosheit, Hohn und Schmutz durchtränkten Menschen, die von der Tafel des Lebens ausgeschlossen waren, über eben dieses Leben ihr Urteil abgaben." Da sie nichts anderes haben als ihr Elend und den Schnaps und etwa höchstens noch die Kraft, sich auszuschimpfen, so rivalisieren sie hierin und finden ihren Genuss, sich in der Verworrenheit ihrer Reden, aus denen aber zuweilen verhaltene Weisheit herausleuchtet, und durch die Grösse ihres Elendes, das im Nebel des Mitleids verschwimmt, voreinander auszuzeichnen. In ihrer ordnungslosen wild phantastischen Gruppierung gleichen sie einem Rudel missgestalteter Tiere, die eine bunte Naturgewalt geschaffen hat, um den Menschen zu verhöhnen. Schliesslich kommt es zur Rebellion, denn ihr Schlupfwinkel ist von den Interessenten des Kapitals und des Staates aufgestöbert. Das Verhängnis lauert über ihnen. Sie fühlen wohl, dass sie nur etwas sind, ja sogar eine gewisse Macht bedeuten, wenn sie zusammenhalten, eine Gruppe, Gemeinschaft, einen Staat für sich bilden, gewissermassen den fünften Stand. Wenn man

sie auseinanderjagt, sind sie ganz elend. Und mit der Betrübnis über das, was kommt, wächst auch ihr Durst, und so fahren sie sich endlich im Zustand ihrer Besoffenheit an die Kehle. Man erkennt den tiefen psychologischen Blick, den wir so oft bei den russischen Dichtern gefunden haben, wenn hier, in der Stunde, da ihnen das baldige Ende ihrer Genossenschaft lebendig wird, sich ein unbändiger Hass und Widerwille aller gegen alle bemächtigt, und die Wut, welche sich nach aussen nicht entladen kann, im Inneren schwärt und gegen die wendet, mit denen man sich noch eben eins fühlte. Das menschliche Bewusstsein hat nichts so Kränkendes, sagt Gorki, als einem feindlichen Menschen nichts Böses antun zu können. In der Haltung des Rittmeisters gegen die Polizisten, die ihn verhaften, haben wir zum Schluss ein schauerliches Bild von der feindlichen Gewalt dieser Elemente gegen die offiziellen Mächte. Die Hände auf dem Rücken gefesselt, hoch emporgerichtet, steht er zwischen den Polizisten; um die Mütze das rote Band schimmert wie ein Blutstreifen. Der Leichenkarren hat eben einen toten Genossen weggeführt. Der bewölkte Himmel sieht schweigsam auf den Hof hinab. Auf dem Dache des Vorderhauses sitzt eine Krähe, die den Hals ausreckend und wackelnd ihr triumphierendes Gekrächz ausstösst. Ein gewaltiger Platzregen will sich in dem grauen Gewölk entladen, das dem Himmel etwas Strenges, Gespanntes, Unerbittliches gibt. Man fühlt es, dieser Kampf zwischen den Verlorenen und den Leuten im sicheren Besitz ist noch nicht ausgekämpft, es ist erst ein fahles Wetterleuchten. Leise donnert von fern herauf die Revolution.

Einen ganz anderen Typus lernen wir in der Novelle

„Der Pilger“ kennen. Das ist der Verbrecher aus Überzeugung. Achtung vor fremden Eigentum, belehrt er unseren Dichter, der ihn unter einem Getreidemagazin auf freiem Felde kampierend kennen gelernt hat, Achtung vor fremdem Eigentum braucht man nur, wenn man selbst Eigentum besitzt und den Wunsch, dass es gleichfalls jedem anderen gegenüber als fremdes gelte. Wir bekommen den Abriss eines Menschen, dem es im Leben, d. h. im bürgerlichen Leben, zu eng ist, der, wiewohl zu vielen Berufen befähigt, es in keinem aushält, zum Bettler wird aus Lust am Vagabundieren, weil etwas Ungebundenes, die Romantik vom Ewigen Juden in ihm steckt, und der schliesslich mit überlegenem Humor über sich und sein Leben und die anderen reflektiert. Aus dieser Überlegenheit erwächst ihm eine grosse Macht über die Menschen, die Kraft der Intelligenz über die in Dumpfheit, Aberglauben und Furcht Dahinlebenden, die so leicht zu betrügen und zu beherrschen sind. Es ist der Fahrende, der mit Stirner sein Sach auf nichts gestellt hat, der den unbeschränkten Egoismus predigt und sich bei seinen Streichen, trotz Hunger und Verfolgungen, als so etwas wie einen Übermenschen fühlt. Er ist frei, frei von aller Gemeinschaft und allen Gemeinschaftsidealen, frei von Ehre und Mitleid, von Pflicht und Gesetz, er liebt die Gefahr, die ihm einzig die Wonne des Daseins ausmacht, und ist bereit, um einer Brotkruste willen einen Menschen zu töten. Welch ein Genuss, welche Poesie diese Bereitschaft zum Verbrechen! Er verachtet die Moral und alle Ideale, verteidigt mit Stirner die Lüge, kurz, ist ein vollkommener Philosoph des Stromertums. Es liegt eine magische Anziehungskraft in diesem Stromerleben. „Wie er-

hebend es ist, sich so ganz frei zu sehen" usw. Wenn er die Leute betrügt und bestiehlt, so erweist er ihnen eine Wohltat. Er ist ganz frei und lügt bis zu jener Konsequenz, die die Lüge selbst aufhebt.

Wenn in den „Verlorenen Leuten" spezifisch russisches Leben und russische Charaktere dargestellt werden, so ist „Der Pilger" auch in diesem Punkt, was die Nationalität betrifft, frei. Er könnte auch auf deutschem Boden gewachsen sein und hat in seiner Ungebundenheit jedenfalls etwas Heimatloses, ob auch seine Existenz in dieser Form nur in Russland möglich ist.

Obgleich die Helden der Gorkischen Erzählungen nur zum Teil von Vagabunden handeln, so spielen sie doch in ihrer grösseren Mehrheit in dieser Sphäre. Es sind die kleinen Leute, die losgetrennten Existenzen, die Verkommenen, mit denen er sich fast ausschliesslich beschäftigt. Und nirgends ist er so echt und ganz. Seine sonstigen Erzählungen, selbst „Das Ehepaar Orlow", bleiben etwas in der Luft hängen. Sie sind weder ursprünglich, noch fein genug, weder so abgerundet und umschlossen, noch so weit, dass sie uns eine Welt vermitteln, wodurch der internationale Ruhm Gorkis gerechtfertigt würde. Sie verraten wohl einen grossen Künstler, aber scheinen selbst nur die Abfälle aus der Werkstatt eines Meisters zu sein, verblüffend und überraschend im einzelnen (z. B. „Ein Irrtum"), aber unbefriedigend als Ganzes.

Und doch gibt es noch einen anderen Gorki, der vielleicht noch nicht sein letztes Wort gesprochen, sein Lied noch nicht gesungen hat, aber aus dem Töne einer ungeheuren Melodie aufsteigen: das ist der grossartige Stim-

m u n g s l y r i k e r u n d L a n d s c h a f t e r, der träumerische Erinnerer alter verklungener Legenden und Mythen, der sich in der Natur verliert, wie seine Helden in der Welt. Die feuchte, dunkle Waldesschlucht mit den Espen auf der niedergestürzten Erdscholle, wo das Traugottchen seine zerschundene Seele aushaucht („Die Unzertrennlichen"); das Hafenbild mit seinen klaren Konturen inmitten der Dunkelheit der Nacht, die in der Natur wie in den Seelen der Helden herrscht („Tschelkasch"); der „Sturmvogel" der ein Prophet des Sieges zwischen den Wogen des Meeres und den Wolken des Himmels pfeilgeschwind dahinstreift, und aus dessen Schrei die Sehnsucht nach dem Sturm klingt; die Szene an der Brücke am Ufer der Worska, wo einer der Helden einem Kaufmann auflauert, um ihn in den Fluss zu werfen und ihm das Geld zu nehmen, statt dessen aber ein Mädchen rettet, das sich ins Wasser stürzen will, weil der Geliebte es verlassen hat — alle diese Szenen und Bilder sind in ihrer düsteren Traurigkeit und endlosen Melancholie ungemein stark und suggestiv, sie prägen sich dem Gemüt und der Phantasie des Lesers ein und sind trotz ihrer unbestimmten und oft verschwommenen Linien von grosser Anschaulichkeit. Die Landschaft wird gleichsam plastisch durch die Melodien, die das Ohr von ihr auffängt, durch das, was in ihren Gründen und Kronen rauscht, in den Nebeln und Flüssen zieht. Diese Mischung von heller Reflexion und grenzenloser Verträumtheit, die so vielen russischen Dichtern eigentümlich ist, gehört auch zum Wesen Gorkis. Es scheint, als ob der Gorki auf dem Lande, in der Steppe, am Meer ein ganz anderer sei als der der Städte, der sich auch dann mit ihren Ge-

sellschaftsproblemen beschäftigt, wenn er sich scheinbar in freiem Vagantentum von ihnen losgelöst hat. Eine ganz eigentümliche Erscheinung der russischen Literatur! Kritisch, streitbar, überlegen gegenüber der Zivilisation, ist er gegenüber der Natur weich, hingegeben, ohnmächtig; eine Muschel im Meere, die keine andere Aufgabe hat, als das Rauschen der Unendlichkeit aufzufangen. Dann löst sich die Lebensgeschichte einer alten Frau zum ungeheuren Mythos auf, und ihre Erinnerung verliert sich so weit in die Zeiten und Völker, dass ihre Gesichte unverstanden in die Ferne verdämmern („Die alte Isergil").

Die Erzählung klingt aus in einer ohnmächtigen Bewunderung jener alten Gebilde und Legenden, der „Phantasie der Menschen, die so viele schöne, gewaltige Legenden erdichtet hat." Das ist die Elegie des Dichters, den die Poesie selbst noch nicht erlöst hat. Sie zeigt, dass in Gorki noch andere Möglichkeiten liegen, wenn der Bann seinem Leben und Dichten genommen. Bei diesen Russen nämlich, die sich immer gleich an die letzten Fragen des Lebens geworfen fühlen, ist die Literatur zunächst immer nur die Notwehr der Verzweiflung. Das macht sie stark und revolutionär, aber hier liegt auch ihre Schranke. Es sind selten tiefere Blicke in die menschliche Seele geworfen worden als bei ihnen. Aber die grossen, schöpferischen Gestalten, die die Zeiten erlösen, indem sie sie darstellen, gelingen ihnen nicht so leicht. Die tiefe Sehnsucht nach der Erlöserin Phantasie dehnt ihre Schwingen auch in Gorki, der in dem, was er kann, und in dem, was bei ihm versagt, typisch ist für die literarische Welt seines Landes. Und damit ist zugleich auch gesagt,

dass er an die grössten russischen Dichter, einen Gogol, Turgenjew, Dostojewski, nicht heranreicht. Er kommt über das Stimmungsbild und die Einzelerscheinung nicht hinaus. Die Welt in ihrer Mannigfaltigkeit kennt er nicht. Zur grossen Gestaltung fehlt ihm schon das Kompositionstalent. Für einen Dramatiker vermag ich ihn trotz dem grossen Erfolge, den sein „Nachtasyl“ gefunden hat, nicht zu halten.

Was bei ihm wirkt und den Erfolg bedingt, ist das starke Ressentiment, das aus seinen Dichtungen hervorbricht, und das ankündigt, dass neue Völker, neue Volksteile ans Licht wollen. Er wirkt wie das böse Gewissen der Gesellschaft, wie eine Vorgewitterstimmung. Und das hat die Gesellschaft fasziniert. Er ist selbst der „Sturmvogel“, der über den unruhig werdenden Wogen emporschwebt, „ein Dämon des Sturms“ und ein „Prophet des Sieges“.

Theodor Duimchen.

Wie kommt der Künstler zu seiner Kunst? Ich frage nicht, wie entsteht die Kunst im allgemeinen oder eine bestimmte Kunst? In manchen Künstlern regt sich der künstlerische Trieb so früh, dass es den Anschein hat, als seien sie für ihre Kunst, als sei ihre Kunst mit ihnen geboren. Die meisten aber kommen eines Tages zu ihr vermöge ihrer Entwicklung oder ihrer Lebensstellung. Entweder aus einer Begeisterung heraus in der Extase, z. B. die patriotisch, religiös, erotisch erregten Dichter und Musiker, denen der Mund überläuft, wovon das Herz voll ist. Oder das Leben und ihre Existenz ist ihnen zum Problem geworden und zwingt sie, Formel und Gestalt dieser Problematik zu finden. Hierhin gehören namentlich die Tragiker. Oder ein reicher Erfahrungssatz, ein grosses Leben, eine geistige Überlegenheit macht ihre Lust rege, sich mitzuteilen. Extase, Kampf und Wille zur Macht sind also die Faktoren, die Menschen zu Künstlern machen, das Wort zunächst in seiner allgemeinsten Bedeutung genommen.

Man erkennt das deutlicher, wenn der Künstler keine besondere Kaste mehr bildet, keinen von andern Lebensgebieten getrennten Beruf hat, und der Eintritt von Staatsmännern, Kaufleuten, Technikern in die Kunst nichts Ungewöhnliches mehr wird, wie in unsern Zeiten, in denen zuweilen gerade die stärksten und einflussreichsten Litera-

turwerke nicht von berufsmässigen Schriftstellern stammen. Und das ist natürlich nicht zufällig. Denn die Künstler üben gewöhnlich nur das Handwerk und kennen das Leben oft gar nicht oder doch nicht vielseitig genug. Ihr Inhalt erschöpft sich, ihre Problematik stumpft sich ab, die Flamme ist erloschen und nur das Handwerk bleibt. Sie werden unfruchtbar und leer. Während der draussen Stehende zumal bei einem Bildungsstand, bei dem eine gewisse Kunstübung allgemein geworden und über das Handwerksmässige leicht weg zu kommen ist, mit einem ganz neuen Inhalt zur Kunst gelangt; weil er diese als Kampf, Macht, Mitteilungsmittel erkannt hat. Das typische Beispiel unserer Tage ist der Holländer Multatuli, der zum Dichter wurde, weil er gesehen hatte, dass der Iavane leidet, weil sein unbändiger Gerechtigkeits- und Wahrheitssinn sich gegen das, was er sah, aufgelehnt hat, weil ihm Schmerz und Erfahrung die Zunge gelöst haben. Das Gefühl ihrer eigenen Ohnmacht aber und die Furcht auf ihrem eigenen Gebiete geschlagen zu werden, lässt die Künstler dann Schutzmauern aufrichten, die nur scheinbar in Ästhetik und Psychologie ihren Grund haben, als da sind: Abweisung der Tendenz, l'art pour l'art, Formalismus und Ästhetizismus. Kunst und Leben werden Gegensätze, bis schliesslich ein starker Odem alle die Wände wegbläst, und was gestern gegolten hat, ist heute schon nicht mehr wahr.

In die dritte Klasse der Künstler, die erst durch ihr Leben und ihre Erfahrungen zur Kunst kommen, gehört Theodor Duimchen, der zu schreiben anfing, nachdem er im Grosshandel eine Rolle gespielt und den halben Erdball gesehen hatte. Was diesen Schriftsteller, von dem gegenwärtig eine

Gesamtausgabe seiner Werke erscheint,*) zunächst auszeichnet und auf den ersten Blick auffällt, das ist eine ungewöhnliche Überlegenheit des Verstandes und der Welt- und Menschenkenntnis, ein Reichtum der Erfahrungen und Erlebnisse, wie ihn Schriftsteller schon ihrer wirtschaftlichen Existenz wegen selten haben können, und endlich die durch Leben und Schicksale erworbene und geübte Fähigkeit, die Dinge von mehreren Seiten aus zu sehen. Er ist durch keinen Sturm und Drang Dichter geworden, nicht als Revolutionär geboren, sondern er wurzelt vielmehr wie jeder, der aus gesunden Verhältnissen hervorgeht, tief in seiner Klasse und seinem Volke. Der Untergrund solcher Künstler ist meist ein starker unverrückbarer Konventionalismus. Denn revolutionär wird nur, wen das Leben früh zum Kampf auffordert, und wenn es ihm zum Problem geworden ist, noch ehe er sich zum Kampfe gerüstet hat. Der andere hat vielmehr zunächst die Aufgabe, sich vor den gleich gut Ausgestatteten auszuzeichnen und mit ihnen auf demselben Boden zu wetteifern. Er muss erst weit über sie hinausgewachsen und verpflanzt oder herumgewirbelt worden sein, um sich von dem Konventionalismus seines Standes, seines Landes und seiner Zeit loszuringen. Er muss erst ein Einsamer geworden sein, ehe er ein Erkennender und Freier werden kann. Und selbst dann wird ihm die Konvention noch lange anzumerken sein, besonders wenn er aus der Bourgeoisie, besonders wenn er aus der deutschen Bourgeoisie hervorgegangen ist.

Auch in minder begabten Menschen, die vieles gesehen

---

*) Hüpeden & Merzyn, Berlin, Leipzig, Paris.

und erfahren haben, was andere nicht kennen, regt sich leicht ein Mitteilungs- und Erzählungstrieb. Theodor Duimchen ist ein Meister auf dem Gebiet der Erzählung. Zwei Eigenschaften kommen ihm da vorzüglich zustatten; sein klarer Verstand, der die Erscheinungen scharf erfasst und scharf formuliert, und ein geselliges Unterhaltungstalent. Aus diesen Eigenschaften erwächst immer die Kunstnovelle, die so recht eine Gesellschaftsform der Literatur ist, wie das klassische Beispiel Boccaccios Decamerone beweist. Die Geschichten werden erhöhte Tischgespräche; und wenn sie im Verkehr mit Menschen entstehen, die demselben Boden entwachsen sind, werden sie das Konventionelle noch lange im Äussern behalten müssen, während erst leise unter der Haut der Renegat sich ankündigt. Duimchens Novellen, von denen bisher zwei Bände gesammelt erschienen sind („Mittel und Wege“ 1902, „Zwischen Belt und Sund“ 1902), zeigen diese Entstehung und Entwicklung. Fast alle, auch die schwächeren, sind mit jener überlegenen Ironie vorgetragen, die da schmunzelt: Ich kenne euch, ihr Biedermänner, ganz genau in euren Motiven und Schlichen, in eurem Wesen und eurer ganzen Denkweise. Eigentlich seid ihr selbst die heimlichen Helden meiner Erzählung, ich brauche bloss meine Stoffe nach Spanien oder Kuba zu verlegen, und ihr habt es nicht einmal nötig zu bemerken, dass ich euch meine, wie gut ich euch kenne, und dass ich euch bei eurer Morgentoilette belauscht habe. Aber ich darf auch deutlicher werden und euch etwas näher auf den Leib rücken, wenn ich nur allgemein genug bleibe, merkt ihr noch immer nichts; vielleicht will ich euch nur unterhalten. Und wenn ich scheinbar ganz objektiv werde und ein paar Lieblings-

gestalten meiner Phantasie und Bekanntschaft plastisch hinstelle, dann wird vielleicht der Gescheiteste unter euch auf den Gedanken kommen, dass ich sie euch gegenüberstelle und wie ihr, an ihnen gemessen, ausschaut. Kunst entsteht aus der Distanz, aber sie schafft auch Distanzen. Dieses innere Verhältnis von Erzähler und Gesellschaft kann man bei Duimchen noch besser in seinen grösseren Novellen studieren, z. B. den beiden das Schicksal Kubas behandelnden „La Insurrecta" (1898) und „Cuba libre" (1897), und in seinen Romanen, wo er immer Gelegenheiten sucht und findet, die Helden oder die geistig überlegenen Männer sich durch Erzählung oder Unterhaltung aus ihrer Gesellschaft heraus entwickeln zu lassen zu einer freieren und grösseren Überschau des Lebens, das sie mit den andern gemeinschaftlich leben. Es gibt geradezu ein Verhältnis zwischen Aperçu und Novelle, auch bei Duimchen. Einige seiner Novellen sind Illustrationen zu Aperçus („Mittel und Wege"; „der Herr Rittmeister"), andere geradezu konkrete Formulierungen von Lebenserfahrungen und Schicksalen („Rö Per" „Gammel Anna"), wieder andere aufgefangene Lebensbilder („Das stärkere Geschlecht"), und auch kleine Plastiken in Worten findet man („Male"). Besonders im erstgenannten Bande, der weitaus der stärkere ist.

Es ist nicht uninteressant bei Duimchen, das Verhältnis von Novelle zu Roman zu verfolgen. Unter seinen Novellen finden wir einige, die offenbar aus grösseren Erzählungen abgebröckelt sind, die ihrem Stoff, ihrem Problem, ihrer Vortragsweise nach zu bestimmten Romanen gehören („Das stärkere Geschlecht". „Die Kunst", „Ein kurzes Glück"), und seine Romane haben Teile und Episoden, die fast ein

Organismus im Organismus sind (z. B. die Novelle „Ein kurzes Glück“ in „Kopf und Herz“) und manchmal fast die Komposition sprengen.

Die vier Romane des Autors, die bisher erschienen sind, lassen uns seine Entwicklung deutlicher erkennen, die ihn mählich zu seiner Klasse in grössere Distanz versetzt und das Werk in sich zu grösserer Abrundung gebracht hat. Was er mit allen will, ist: einen Typus Mensch herauszuarbeiten, der die Eigenschaften und Tugenden seiner Klasse in sich vereinigt, sie rein zum Ausdruck bringt, aber ohne selbst den Boden zu verlassen, auf dem er gewachsen ist, und der in Konflikte und Nöte gerät, weil dieser Boden schon sumpfig geworden ist, weil fremde Gewächse hier gedeihen können, die ihm Luft und Nahrung nehmen. Er wird so ein Massstab, an dem alle anderen Gestalten des Romans gemessen werden. Der einzelne Held ragt zwar im allgemeinen nicht durch besondere Eigenschaften hervor, soll aber zeigen, dass in den kritischen Momenten unserer gesellschaftlichen Entwicklung bereits jede auch nur tüchtige Natur fast zur Unmöglichkeit werden muss. Und positiv will er mit seinen Helden, die ihre Familienähnlichkeit übrigens nirgends verleugnen, dartun, wie man ein durchaus moderner Mensch sein und doch die besseren Eigenschaften der Vergangenheit bewahrt haben kann, selbst wenn man da steht, wo sich die Modernität am lebhaftesten entwickelt und am weitesten vorwagt; kurz, dass man, um modern zu sein, nicht alle Tugenden seiner Rasse von sich abgetan haben muss. Das andere, was Duimchen mit seinen Romanen will, ist eben diese Gesellschaft oder einen bestimmten Ausschnitt derselben zu zeichnen. Es ist zum

grössten Teil das kaufmännische Milieu, das er am besten kennt, aus dem er selbst hervorgegangen ist. Der erste dieser vier Romane „Jantje Verbrügge" (1887) ist noch ziemlich ungeschickt in der Intrige, in der Verteilung von Licht und Schatten und besonders in der schwerfälligen Art, wie er einsetzt. Er ist stellenweis breit und entwickelt sich erst langsam und wirkt unmittelbar erst zum Schluss hin; abgesehen von einigen reizenden Gesellschaftsironien und einzelnen Gesprächen, die immer ebenso klug wie fesselnd bei unserm Autor sind. Er unterhält den Leser, indem er die Gesellschaft im Roman unterhalten lässt. Am interessantesten ist hier eine der Gegenfiguren, der intrigante Abbé Roux, dessen Machenschaften die Schicksale des Helden und seiner Braut bestimmen. Solch ein durch Rasse-, Charakter- und Weltanschauung entgegengesetztes Wesen benutzt Duimchen gewöhnlich, um sowohl die Handlung des Romans als gleichzeitig die Entfaltung der Charaktere zu bestimmen. Zwei Schwächen des Autors zeigt aber gerade dieser Roman im verstärkten Masse. Das langsame Tempo der Erzählung, das auf den ersten Blick fast wie ein Mangel an künstlerischem Temperament aussieht und sich aus der Entstehung dieser Art Erzählung erklärt mit ihrer kritischen Hinterhältigkeit und der fast übertriebenen Sorgfalt den Boden, auf dem die Vorgänge und Charaktere sich entwickeln, solid aufzubauen, während doch die stärksten künstlerischen Wirkungen da entstehen, wo der Leser gezwungen werden kann, sich die Voraussetzungen der Katastrophen, Krisen Charaktere, Konflikte, Handlungen selbst zu erzeugen. Diese Verlangsamung des Tempos hat auch noch einen

anderen Enstehungsgrund. Was der lebendige Erzähler bei seinem Zuhörerkreis voraussetzen darf, was er durch Miene, Geste, Tonfall leicht andeutet, verführt den Romancier leicht zu breiterer Ausführung und gibt gewissen Teilen unverhältnismässige Schwere. Dieselbe Ursache hat wahrscheinlich auch der andere Kunstfehler: Die Gleichheit der Sprache. Duimchen schildert, charakterisiert und stellt auch seine Gestalten dar durch das, was er von ihnen erzählt, aber er ist es immer selbst, der von ihnen spricht. Er stellt sie hin und lässt sie laufen, nur ihre Zunge löst er ihnen nicht, und wenn sie reden, redet er. Dies gilt vor allem natürlich auch von den Helden, denen der Autor in manchem Zuge wohl selbst Modell gestanden hat. Aber auch die anderen Figuren bedienen sich im allgemeinen seines Mundes und sprechen seine Sprache. Das ist die letzte Gebundenheit der Romane von Duimchen, wodurch sie an Unmittelbarkeit verlieren und im allgemeinen hinter seinen Novellen zurückstehen.

Der nächste Roman „Kopf und Herz" (1888) besteht aus zwei ganz heterogenen Teilen. Sehr häufig geht bei Duimchen ein Riss mitten durch die Arbeit, und das hängt zum Teil mit seiner Denkweise und zum Teil mit der Entstehung dieser Werke zusammen. Häufig ist diese Zweiteilung sogar künstlerisch oder tendenziös beabsichtigt, weil der Autor eben die Dinge von zwei Seiten sieht und zeigen will, die einzelnen Teile konsequent zu Ende denkt und jeden selbständig darstellt, was aber leicht in eine Erzählung eine Spaltung hineinbringt. In andern Fällen handelt es sich nur um eine Verlegung der Orte der Handlung. Zuweilen aber ist Willkür oder die Entstehungsgeschichte

der Arbeiten die Ursache der Spaltung. Hier in „Kopf und Herz“ sind offenbar äusserlich zwei ganz verschiedene Romane verbunden, verschieden an Natur, Charakter und Wert. Der erste Teil, der Roman eines Deutschen mit einer Kubanerin, ist wohl das Glänzendste, was Duimchen bisher überhaupt geschrieben hat. Besonders die Schilderung eines Stiergefechts in Madrid ist von hinreissender Pracht und Glut, geschrieben aus jener genussfrohen Geistigkeit, in der selbst Kampf und Todesgefahr noch als ästhetische Momente genossen werden. Ebenso glänzend ist das Liebesverhältnis der beiden Helden dargestellt, von denen jeder sein Geschlecht und seine Kultur zur Vollendung gebracht hat. Gegen die Höhe von Welt und Menschen und ihrer Darstellung im ersten Teil ist die zweite Hälfte dieses Romans, wenn man von einigen geistreichen Unterhaltungen absieht, geradezu banal in der Handlung, in den Motiven und Charakteren. Man wird um so ernüchterter, weil sich auch die beiden Helden hier abwärts ins konventionell Spiesserische entwickeln und eine ganz abenteuerliche Intrige und ein unmöglicher Intrigant, nämlich der Vater der Heldin, das Feld beherrschen. Dergleichen Intriganten alter Schule kommen auch sonst bei Duimchen vor, nur mit dem Unterschiede, dass sie in seinen späteren Werken aus einer ganz andern Perspektive der Welt- und Gesellschaftbetrachtung gesehen werden, erklärt durch ihr Milieu oder durch das Temperament des Autors, während wir es hier und in dem ersten Roman noch mit den sogenannten Theaterbösewichtern zu tun haben. In „Kopf und Herz“ wollte der Dichter offenbar den Geist selber zum Helden machen, der bei ihm so oft nur den deus

ex machina spielt, und so hat er sich durch den Widerspruch um eine seiner schönsten Möglichkeiten gebracht.

Auf einer ganz andern Kunsthöhe steht der nächste Roman „Aus altem Hause" (1893). Der grosse Rasse- und Kulturgegensatz, der sonst die beiden Pole seiner Romanwelten ausmacht, ist hier in die Heldin selbst hineingelegt, die väterlicherseits aus einer Hamburger Grosskaufmannsfamilie, mütterlicherseits aus einer alten venetianischen Dogenfamilie abstammt, und deren mütterliches Blut gegen den engen Krämergeist revoltiert, welcher sie umgibt. In ihrer Abenteuernatur und einer durch die paralysierende Kraft der Konvention hervorgerufenen Unfruchtbarkeit, in ihrem zurückgestauten Heroismus, der in dieser Welt zum Verbrechen wird, in ihrer ganzen Zusammensetzung und schliesslichen Katastrophe erinnert sie an Ibsens Hedda Gabler, Doch scheint eine äussere Beeinflussung nicht stattgefunden zu haben. Das Wertvollste in diesem Roman ist die Darstellung der Hamburger Kaufmannstypen und des ganzen gesellschaftlichen Milieus, in dem die Handlung sich abrollt. In der Charakterdarstellung ist er weitaus das Beste, was Duimchen bis dahin geschrieben hat. Der Vater der Heldin, Henrikus von Spreckelsen, ihr Mann, der Doktor Marschall, ihr Vetter Fred Vermeulen, der norwegische Maler Lundström, der im zweiten Teil der Erzählung auftritt, sein Kreis, und vor allem der alte Hamburger Arzt Störtebecker, die interessanteste Gestalt des Werks, sind alle scharf umrissen, vorzüglich analysiert, ohne dass irgendeiner von ihnen mehr Raum im ganzen Roman einnimmt als ihm seiner Bedeutung nach zukommt; nur dass sie nicht ohne Hass oder Wohlgefallen und ohne Eifer dar-

gestellt sind. Ich bin nicht der Meinung, dass Kunst tendenzlos sein müsse. Wenn wir dies bei grossen Dichtern glauben können, so liegt das immer nur daran, dass der Dichter auch in die Seele solcher Kreaturen sich zu versetzen vermag, die er hasst oder dem Gelächter preisgibt. Dann kann ihm passieren, dass auch aus der verachteten und verhöhnten Gestalt die Stimme der Natur hervorbricht und man am Ende nicht mehr weiss, ob man es mit einer tragischen oder komischen Figur zu tun hat (z. B. bei Shylock). Ebenso kann der Dichter aus einer Höhe, von der aus sein Blick einen Kreis um die wimmelnde Menschheit schlägt, dass auch die Gegensätze wieder Teile eines organischen Ganzen bilden, die Menschen darstellen. Duimchen hingegen steht zu oft neben seinen Gestalten, misst, die er nicht leiden mag, mit dem kalten Blick des Naturforschers, analysiert sie unerbittlich und kümmert sich dann nicht mehr um sie. In vielen Fällen ist dies nicht weiter auffällig, sofern wir es mit Nebenfiguren zu tun haben, die Typen sind und die wir kennen oder doch ohne weiteres zugeben müssen, deren Leben sich womöglich wie ein Automat abläuft. In anderen Fällen wieder sympathisiert der Dichter so sehr mit seinen Helden, wie mit dem ungemein klugen Arzt, dass er ihn im ersten Teil des Romans die Rolle eines gesellschaftspsychologischen Chorus spielen und von der Weltbühne abtreten lässt, sobald seine Klugheit und sein Einfluss den Lauf der Katastrophe aufhalten könnte. Als Roman ist „Aus altem Hause“ gleichwohl das interessanteste Werk des Dichters, der seine Helden und ihre Erlebnisse als psychologische oder soziologische Experimente behandelt und wirklich so etwas wie Experimental-

Romane schafft. Er lässt sich weder durch ausschweifende Phantasien noch durch ein alle Dämme des Verstandes einreissendes Pathos verleiten, gleich Zola, alltägliche Dinge aufzubauschen, in den Erscheinungen mehr zu sehen als sie sind, noch durch eine Wissenschaft, die auf fünf bis zehn Jahre ewige Wahrheiten gibt, die Erscheinungswelt, wie er sie sieht und kennt, zu überschätzen. Unter der Haut steckt ihm immer die Ironie, und je besser er die Welt kennt, die er darstellt, um so stärker bricht sie hervor, und je besser der Leser sie kennt, um so deutlicher merkt er, dass bei ihm das meiste ironice zu verstehen ist. Würde Duimchen weniger tief in jener Welt wurzeln, die er doch so früh zu verachten gelernt hat, dann würde vermutlich ein reiner Satiriker in ihm entstanden sein. Gerade die Tendenz seiner Romane und sein Patriotismus sind es, die ihn an einer freien Entwicklung zu jener Höhe verhindert haben, welche er künstlerisch hätte erreichen müssen. Er hängt noch zu sehr in Treue an jener Welt, die er zerschmettern könnte.

Der jüngste Roman „Bruch" (1904) ist „eine Einleitung", die Einleitung zu einer Serie von Romanen, die die Entwicklung des modernen Handelsgeistes in allen Phasen darstellen sollen. Dies ist des Dichters grosse literarische Aufgabe. Denn für das Stück Leben, um das es sich hier handelt. ist er unter den Kennern der Darsteller und unter den Darstellern der Kenner, da er ausser der persönlichen Kenntnis auch die Überlegenheit des Geistes besitzt, es zu übersehen, da er ihm nahe und ferne gestanden hat, es in seinem ganzen Getriebe kennt und dabei von rücksichtsloser Wahrheitsliebe beseelt ist. Sieht man von dem etwas

konventionellen Anfang und einer gewissen Gleichförmigkeit, mit der sich die Dinge hier entwickeln, ab, so wird man auf das Lebhafteste gefesselt von dieser Welt, die heute beinahe unsere Kultur und unser Leben ausmacht, und die so nackt wohl noch nicht dargestellt worden ist. Man hat das Gefühl, einem Techniker zuzuschauen, der vor unseren Augen eine Maschine auseinander nimmt und uns in das Räderwerk hineinschauen lässt. Wir lernen hier den modernen und den deutschen Kaufmannsgeist in allen seinen Schichten kennen, die sich übereinander ablagern und zuweilen verschieben. In den beiden Helden Bruch und Schott, den Repräsentanten des modernen Kaufmannsgeistes, haben wir die beiden Pole dieser Welt. Schott ist der rücksichtslose Ausbeuter, der im Interesse des Kapitals Kultur und Volkheit, aus denen er hervorgegangen ist, mählich aushöhlt, und dessen Macht und unheimliche Wirkung durch die Rückständigkeit der ihn umgebenden Kaufmannswelt bedingt ist. In Felix Bruch steht ihm der gewünschte neue Typus gegenüber: ein Mensch, der tief wurzelnd im Boden seines Stammes und seiner Kultur, seine Zeit mit offenen Sinnen und freien Geistes begreift, der, um modern und klug zu sein, keine Tugend seines Volkes und seiner Klasse zu opfern braucht. Die folgenden Bände werden uns vermutlich zeigen, wie oder ob er diesen Kampf bestehen kann und ob seine Art sich erhalten wird. Die Beantwortung dieser Frage hängt natürlich von der politischen Anschauung des Autors ab. Es fragt sich aber, ob einem Geiste wie dem Kapitalismus gegenüber selbst dieser gewünschte Typus genügt, und ob einem neuen Laster nicht ein neues Ideal gefunden werden muss. Duimchens Helden drücken die Ideali-

tät einer Welt aus, von der heute nur noch einige Bergspitzen aus der grossen Sintflut herausragen. Aber auch hier ist für mich wieder das Wesentliche die Darstellung jener Umwelt, in der sich die Helden erhalten oder an der sie zugrunde gehen. Wir haben hier fast eine Geologie der deutschen Kaufmannswelt mit den verschiedensten Typen, mit ihren Frauen und Familien, deren Schicksale und Tragödien oft in knappster Form in das Gestein der Handlung aufgefangen sind, wie Insekten und Schnecken samt ihren Häusern in Petrefakten. Sehr fein ist auch die Kontrastierung der Vertreter des deutschen Kaufmannstandes; z. B. die drei Alten im Roman: Bruchs Vater, der Vater seiner Geliebten, der alte Pahlen, und Molinari, der Chef des Helden. Es sind drei Stadien auf dem Wege zur reinen Spekulation um ihrer selbst willen. Ebenso die drei jungen Streber: Schott, Schuster und Schöppe, drei Halunken, nur verschieden durch Temperament und Ausdauer und ihre Stellung im Entwicklungsgange des Händlergeistes; und dazu ihre beinahe für sie eigens von der Natur erfundenen Frauen. Dann ferner die Kontrastierung der deutschen und englischen Kaufmannswelt, und zuletzt noch ist diese ganze Kaufmannswelt selbst kontrastiert mit dem gesunden ursprünglichen deutschen Leben im Walde, wohin sich zuweilen der Held wie auf eine Oase, in die Familie seines Freundes Falk in die Oberförsterei von Buchdorf, flüchtet. Die Natur spielt in den Erzählungen des Dichters keine sehr grosse Rolle; aber sobald sie wirklich in das Leben, die Schicksale und Stimmungen ihrer Helden hineinragt, erkennen wir, dass ihr Autor durchaus nicht der kühle Beobachter ist, als der er

sich selbst gibt. Er ist zwar frei von aller Sentimentalität, und er verliert sich niemals ganz in der Natur, noch lässt er sich zu mystischen Spekulationen von ihr hinreissen. Aber einzelne Schilderungen, ich erinnere vor allem an den prachtvollen Sonnenaufgang in „Cuba libre", und die Darstellung der Wirkungen gewisser Erscheinungen der Natur so wie der Kunst, zeigen die tiefe Anteilnahme und die künstlerische Auffassung des Erzählers. Die indirekten Wirkungen, die er dadurch erzielt, sind oft stärker als die seiner Romanhandlungen selbst. Z. B. im Schluss von „Jantje Verbrügge", wo er die Wirkung von Heines „Rabbi von Bacharach" auf das zerstörte Gemüt seiner Heldin schildert, oder im Roman „Aus altem Hause" die Betrachtung der beiden Gemälde des Malers Lundström durch die Heldin. Und wenn man schärfer zuhört, merkt man, dass hinter der eisernen Ruhe dieses Autors tiefere Bewegung herrscht als in der Unruhe manches Schwärmers, dass diese Ruhe nur Selbstzwang ist. Vielleicht zu viel Selbstzwang für einen Dichter. — Der eigentliche Liebesroman ist bei Duimchen im allgemeinen der konventionellste Teil seiner Erzählungen, das, worauf es ihm am wenigsten ankommt. In „Bruch" ist er neben den Kultur- und Handelsphasen beinahe episodisch dargestellt, keineswegs bedeutend, aber mit guter Ironie vorgetragen. — Man hat diesen Roman mit Gustav Freytags „Soll und Haben" verglichen. Beide sind Kaufmannsromane; aber abgesehen von der Zeit und dem, was sonst beide Dichter trennt, unterscheiden sie sich dadurch, dass Freytag uns die Welt der Kaufleute, Duimchen aber das Gesetz dieser Welt zeigt. Der von der Wirklichkeit und ihren Bedürfnissen abgezogene Händler- und Spekulationsgeist ist hier gewisser-

massen der eigentliche Held des Romans, dessen Triumph und Niederlagen wir sehen, und dessen volle Entwicklung darzustellen die Aufgabe der folgenden Bände sein wird. Vieles darin ist so einfach in der Formulierung und infolgedessen so wahr, dass man's nicht glaubt, und wenn man's weiss, es bestreitet.

Diese Welt hat Duimchen schon einmal behandelt und zwar in einem Drama „Kupfer" (1892). Mit der Entwicklung des Autors bekommen die Gestalten immer mehr Selbständigkeit und treten plastisch aus dem Rahmen der Erzählung heraus. Die konzise Form, die scharfe Dialektik, das Streben nach epigrammatischer Kürze sind günstige Vorbedingungen für den Dramatiker. Den zweiten Akt dieses Schauspiels mit seiner Gläubigerversammlung, mit seiner rücksichtslosen Schärfe der Charakter- und Milieuzeichnung halte ich für eine ausgezeichnete Arbeit, für eine Komödie grossen Stils, wie sie bei uns sehr selten auf die Bühne kommt. Eine ganze Reihe von Figuren, namentlich der Held und sein Nebenspieler sind von ganz verblüffender Echtheit. Wenn das Stück trotzdem, als es von dem Verein für „Historisch-Moderne Festspiele" aufgeführt wurde, abfiel, so lag es indessen nicht nur an den Umständen, unter denen es aufgeführt wurde: miserables Spiel, Intrigen hinter der Szene und dazu ein Publikum, das gerade für diese Komödie nicht disponiert war (ein Verein von Literaten, Gelehrten, Studenten, Künstlern und Damen hat für das Wesen des Handels wenig Sinn und Interesse). Zum Teil lag's auch am Stück selbst, dem konventionellen Drum und Dran und den banalen Liebesszenen. Duimchen konnte offenbar wie so mancher, der es eigentlich nicht mehr dürfte, der Ver-

suchung nicht widerstehen, dem Publikum Konzessionen zu machen; das rächt sich immer. Denn es ist ein Selbstverrat, wenn das Talent Mimikry spielt. Man muss an die Banalität noch glauben, sie darf einem gar keine Banalität sein, wenn man mit ihr konkurrieren will. Duimchen meinte offenbar dem Publikum seine bitteren Pillen schmackhaft machen zu müssen. Inzwischen hat er wohl längst eingesehen, dass es in Sachen der Kunst einen Frieden mit dieser Welt nicht mehr gibt. Macht man ihr Konzessionen, dann hat sie recht.

Das Wesen des modernen Kapitalismus hat der Autor auch in politisch wissenschaftlicher Form behandelt, in einer Serie von Aufsätzen über den ersten und prototypen Trust, die Standard Ölkompagnie des John Rockefeller 1895 in den „Grenzboten" und sie dann zu einem Bande der von mir herausgegebenen „Kulturprobleme der Gegenwart" ausgearbeitet: „Die Trust und die Zukunft der Kulturmenschheit" (1903). Die Tatsache, dass dies Werk in meinem Unternehmen erschienen und zum Teil auf meine Veranlassung entstanden ist, darf für mich kein Grund sein, es aus dem Gesamtbilde, das ich von seinem Verfasser zu geben versuche, auszuscheiden, das hiesse, das Bild fälschen. Denn es ist sein stärkstes und markantestes Werk und für unsere Zeitgeschichte von so grosser Wichtigkeit, dass man gleichgültig, wie man sich dazu verhält, an ihm nicht vorbei kann, wenn man zu dieser, für unsre Kultur so wichtigen Frage, Stellung nehmen will. Dabei geht es weit über den Rahmen seines Themas hinaus und ist ein politisches Dokument. Wie hier an der Hand persönlicher Erfahrungen die Entwicklung des ersten, mäch-

tigsten und typisch gewordenen Trusts geschildert wird, wie sich das Bild der für die Territorialstaaten entstehenden Gefahren aufrollt, das ist ein Stück Welt- und Kulturgeschichte, anschaulich und zwingend in der Darstellung. Bei allem ehrlichen Hass gegen diese modernen Gebilde des Grosskapitalismus vergisst der Autor keinen Augenblick die Naturnotwendigkeit derselben aus dessen Geiste selbst, und dass man diesem Koloss wirtschaftlicher Macht nicht mit Sentimentalität, mit Flüchen oder Phrasen gegenüber treten darf, noch viel weniger mit halben Massregeln, sondern dass man ihm ein gleich starkes Gebilde entgegenstellen muss. Da der Kapitalismus ebensosehr die Industrie, wie die Volkswirtschaft, wie die Arbeit bedreut, so müssen diese Gegner, die sich heute in rückständigen Kämpfen gegenseitig schwächen, dem gemeinsamen Feinde gemeinschaftlich gegenübertreten. In diesem Buch hat Duimchen, glaube ich, den höheren Standpunkt gefunden, von dem aus man heute die wirtschaftlichen Kämpfe betrachten muss. Und so verworren auch noch bei uns in Deutschland speziell die Verhältnisse liegen, so hat doch das Werk, scheint mir, schon jetzt stark gewirkt, wie man aus der Kritik, die es gefunden, und mehr noch aus vielerlei Anzeichen und mancher neueren Minister- und Reichstagsrede merken kann. Krasser und eindringlicher ist die Macht des Kapitalismus von keinem Sozialisten geschildert worden, und das Bild, wie schliesslich die Könige zu Kommis der Rockefeller werden und werden müssen, weil diese mächtiger sind und ihre Einflüsse weiter reichen als die des mächtigsten Fürsten, dies Bild sitzt gerade in den Herzen konservativer und monarchisch gesinnter Männer tief. Jener Überschuss

von Geist und Bewusstheit, der der dichterischen Qualität von Duimchens Romanen und Novellen schädlich ist, kommt diesem Buch zugute und rückt es an die Spitze seiner Werke, denn es ist sein Lebensbuch, das er mit einem Teile seines Lebens, mit seinem Vermögen und grossen Schicksalen bezahlt hat.

Natur und Temperament sind bei Menschen hoher Kultur oft ins Geistige hinaufgerückt. Diese Kultur ist aber auch die Voraussetzung der hohen Kunst (naive Dichter grossen Stils gehören der Fabel an), nur dass die ganz grossen Künstler immer wieder untertauchen in die Natur, ins Unbewusste, in den Zustand ante rem und in die Unfertigkeit. Von Michelangelo ist einmal gesagt worden, dass er gewisse Teile seiner Werke absichtlich unvollendet gelassen habe, um den Stein zu zeigen, aus dem sein Werk herauswachse. Das gibt ihm etwas Zyklopenartiges. Wir sehen die Natur, die rohe Materie, wie sie zum Leben sich hinaufringt. Bei andern Künstlern, besonders den germanischen, ist die Musik das grosse Element, in das der Geist untertaucht und zu versinken scheint, wodurch ihre Werke bei aller Klarheit und Überlegenheit des Verstandes jene Urweltstimmung erhalten, die ihnen den Charakter des Neuen, Schöpferischen geben. Shakespeare und Goethe sind so tief in jenes Unterhalb des Bewusstseins versunken, dass man jenen noch heute wie eine Naturschöpfung anstaunt und Jahrhundertelang nicht den grossen Artisten in ihm anerkennen wollte, und Goethe musste sich immer wieder an die Wissenschaft anklammern, um nicht zu versinken. Dieses letzte fehlt Duimchen, jenes Unfertige, Mystische, Musikalische, jenes Chaos, aus dem nach Nietzsche die Sterne geboren

werden. Aber er hat die Tugenden hoher Geisteskultur und deutscher Art in hervorragender Weise in sich ausgebildet: Ehrlichkeit- und Gerechtigkeitssinn bis zum Fanatismus, Ritterlichkeit und Mannhaftigkeit sprechen uns aus jeder Zeile an, und mir scheint, dass diese Tugenden vor allem nötig sind zur Kultur des literarischen Stils. In unsern Tagen allgemeiner Sprachverwilderung — und Sprachverwilderung, darin hat Schopenhauer ganz recht, ist immer auch ein deutliches Zeichen der Charakter- und Artverwilderung —, grade heute ist diese kristallklare, scharfkantige und wuchtige Sprache, die Duimchen selbst noch in seinen schwächsten Sachen schreibt, ein künstlerischer Genuss von ungewöhnlicher Art, auch abgesehen davon, dass es immer Vergnügen macht, diesem vielerfahrenen, klugen Manne zuzuhören, der die Kunst besitzt, auch die verwickeltsten Dinge zu durchschauen und auf die durchsichtigste Form zu bringen. Er ist das, was man früher einen politischen Charakter nannte, ein Mensch grossen Stils. Er ist wohl die männlichste Erscheinung, die die deutsche Literatur gegenwärtig besitzt — als Dichter aber vielleicht ein wenig zu viel Mann.

Emil Marriot.

Unter den Büchern von Emil Marriot findet sich ein kleines Bändchen mit Novellen, Skizzen, Feuilletons: „Tiergeschichten" (1899).*) Es nimmt keinen besonderen Rang unter den Werken der Dichterin ein (Emil Marriot ist ein Pseudonym der österreichischen Schriftstellerin Emilie Mataja) und steht auch sonst mit Ausnahme der ersten Geschichte nicht gerade hoch. Im ganzen macht es mehr ihrem Herzen als ihrem Geist Ehre. Schlecht und recht sind es kleine Arbeiten im Sinne des Tierschutzvereins, die dem Autor vermutlich hier anders geschätzt werden als in der Kritik.

Ich stelle es trotzdem voran, weil es von ihm aus möglich ist, gleich mitten hinein in das Problem dieser interessanten Schriftstellerin zu gelangen. An sich ist das Mitleid mit den Tieren eine sehr einseitige Ethik. Im allgemeinen ist das Tier nicht klüger als der Mensch und auch nicht gerade sehr viel besser. Mit dem zartesten Mitgefühl für die Tiere und ihre Leiden verträgt sich die rücksichtsloseste Auffassung menschlicher Verhältnisse sehr wohl; und wir finden, dass gerade rauhe und harte Naturen manchmal sehr liebenswürdig gegen die Tiere sind. Das hat

*) Sämtliche Werke von Emil Marriot sind in der G. Groteschen Verlagsbuchhandlung, Berlin.

in der Hauptsache zwei Gründe. An der Grenze der Menschheit hat zunächst einmal auch unsere Moral ihre Grenzen. Wir richten die Tiere niemals, die wir doch die Menschen unerbittlich richten. Und dann stehen die Tiere ausserhalb unserer Konkurrenz. Sie sind uns dienstbar oder zur Lust oder gänzlich aus unseren Bezirken verbannt. Wir blicken also nicht mit Neid auf sie, unser Ehrgeiz kreuzt nicht ihre Wege, wir wollen niemals mehr dasselbe, was sie wollen; wir kommen in keine gesellschaftlichen, geistigen, seelischen Konflikte mit ihnen. Sie sind uns ein Teil der Natur geworden, wir sehen fast interessenlos auf ihr Leben herab, und wir kennen so ziemlich die Grenzen ihres Geistes- und Seelenvermögens. Gerade diese ihre Begrenztheit macht sie uns so sympathisch. Sie können nie über sich hinaus und wollen es auch nicht, während der Mensch masslos ist in seinem Begehren. Wir sehen ihre Ohnmacht, an der all unsere Kritik, Moral und selbst unsere Feindschaft scheitert, die sonst zwischen den Wesen gesetzt ist. Und eben ihre Ohnmacht wird der unerschöpfliche Quell unseres Mitleidens, und wir können ihren Jammer zarter und tiefer empfinden als sie selbst.

Ist dasselbe oder ein ähnliches Verhältnis zu den Menschen auch möglich? Zu einem Teil gewiss, der unserem Herzen überdies noch besonders nahe steht: zu den Kindern, wenn wir ihnen gegenüber uns auch bereits als Erzieher und Kritiker auf ein moralisches Mass einstellen. Im übrigen ist hier die Analogie noch ziemlich einfach. Sonst haben auch ritterlich gesinnte Männer ein ähnliches Verhältnis gegen die Frauen, obwohl in den Beziehungen zwischen den Geschlechtern das Interesse schon zu elementar hervor-

bricht, als dass dieses Mitleiden der Distanz dauernd rein bleiben könnte.

In dem Roman „C a r i t a s" (1895), den ich auch nicht zu den starken Büchern der Marriot rechnen kann, wird dies das Problem. Der Held, durch mütterlichen Wunsch und eigene Neigung zum Priester bestimmt, hat sich plötzlich entschlossen, das Priesterseminar zu verlassen, um ein schlicht bescheidenes bürgerliches Leben zu führen. Seine erste Handlung, die wir mit ansehen, ist, wie er sich wütend auf einen kleinen Burschen stürzt, der Schmetterlinge aufspiesst, und ihm alle Knochen zu zerbrechen droht. Das Mitleiden mit den Tieren hat seine Seele vollkommen gefangen genommen; seine Empörung über jede Grausamkeit und Unvernunft mit Tieren bringt ihn von Sinnen, und seiner Samaritertätigkeit für ein paar brutalisierte Gäule fällt sein Leben zum Opfer. Er hofft, dass einst auch für die Tiere der Messias kommen werde, der uns ein neues Evangelium der Gerechtigkeit predigt, welches die Tiere mit einbezieht und sie uns ehren lässt wie unseresgleichen. Eine Idee, die auch die prächtige, im selben Jahr erschienene Novelle des Prinzen Emil zu Schönaich-Carolath, „Der Heiland der Tiere," beseelt. An seiner mangelnden Frömmigkeit gegen Gott und Gottes Geschöpfe liegt es also nicht, wenn Cornelius nicht Priester werden kann. Sein Glaube schwankt niemals; aber er kann die Menschen nicht lieben. Er hat kein anderes Verhältnis zu ihnen als das der Hoffart und Überhebung. Gegen sie und ihre Schwächen ist er ohne Mitleid. Und weder zu allen noch zu einem einzelnen hat er seelische Beziehungen. Auch das Weib macht ihn seinem hohen Beruf nicht abtrünnig. Und

als er sich am Ende doch in ein Mädchen zu verlieben scheint, will dies Gefühl nur schwer Wurzel fassen in seiner Seele; und einer Aussprache, die sie einander nähern könnte, wird durch zwei gemarterte Gäule jäh ein Ende bereitet.

Es ist nicht zufällig, dass dieser Held ein Priester ist. Der katholische Priester ist für Emil Marriot ein höherer Mensch; ihm hat sie ihren bedeutendsten Roman „Der geistliche Tod" und einige ihrer besten Novellen gewidmet. Wie? Sollte der höhere Mensch, in dem diese Dichterin ausser dem katholischen Priester höchstens noch den werktätigen hervorragenden Arzt, niemals den Künstler sieht, zu den gewöhnlichen Menschen nicht in dasselbe Distanzverhältnis des Mitleidens kommen, in dem alle edleren Menschen zu den Tieren stehen? Sollte sie selbst, die Dichterin, nicht Welt und Menschen, namentlich die kleinbürgerliche Welt und deren Menschen, aus dieser Entwicklungferne betrachten können? Lohnt es denn, diese Menschen zu hassen oder gar mit ihnen zu konkurrieren? Sind diese armen Menschen nicht ebenso unseres Mitleids wert? Erniedrigen wir uns nicht, wenn wir mit ihnen nach denselben Zielen streben, sie beneiden und uns unseren Weg durch sie kreuzen lassen? Haben wir nötig, hier noch zu richten, hier noch zu kämpfen?

Es war ein langer Weg, den die Marriot zurücklegen musste, ehe sie die Dinge so anzusehen vermochte. Sie begann mit ein paar Romanen, in denen sie sehr scharf und auch durchaus richtig das kleinbürgerliche Leben Wiens darstellte. Setzt man für Cottage Tiergarten und für Ring Friedrichstrasse, so könnten sie ebensogut auch in Berlin spielen. Aber Wien ist das Milieu, in dem sie aufgewachsen

ist, in dem sie sich wund gestossen und müde geweint hat. Ihr Blick ist nicht ungetrübt, ihr Herz nicht weich und die Darstellung dieses Milieus keineswegs liebenswürdig. Ihre Welt ist auch nicht reich. Gewisse Gestalten und Konflikte kehren immer wieder; und ob das Buch die „Familie Hartenberg" (1882) oder „Die Unzufriedenen" (1888) heisst: es ist im Grunde derselbe Roman kleinbürgerlicher Familien von Beamten, Kaufleuten, Lehrerinnen, Künstlern, die ihre Töchter nicht verheiraten können und mit den niedrigsten Mitteln auf den Markt bringen, die vor jedem Quartalsersten zittern, sich erniedrigen, verlumpen, selbst vor Verbrechen nicht zurückschaudern, einander ärgern und zugrunde gehen. Gewisse Motive ziehen sich durch all ihre Werke. Diese Welt aber ist tendenziös, mitunter sogar gehässig dargestellt. Manche Charakteristik sieht einer Klatscherei zum Verwechseln ähnlich. Eine gewisse säuerliche Moral macht sie wenig schmackhaft. Namentlich die Geschlechtsgenossinnen mit ihrer Heiratswut und Putzsucht, ihrer Eitelkeit und unwahren Würde kommen schlecht bei der Dichterin fort. Selbst und besonders die Mütter, die Familienmütter, diese vielbesungenen Heldinnen, die in der modernen Romanliteratur nie anders als pietätvoll dargestellt werden, sind bei ihr oft lieblose, eitle, selbstsüchtige, erbärmliche Geschöpfe. Trotzdem fehlt es ihrer Darstellung der bürgerlichen Familie nicht an grossen Intentionen. Sie sieht klar und spricht es rücksichtslos aus, dass dieses kleinbürgerliche Familienleben kein Segen, sondern oft ein Fluch ist, dass es die einzelnen Mitglieder in ihrer Individualität zerfrisst, sie demütigt, ihre freie Entwicklung hemmt und für die hohen Opfer nur geringen Ersatz bietet.

„Familie! Höre ich dieses fatale Wort schon wieder. Seit meiner ersten Jugend wird mir vorgesagt, dass ich eine Familie und darum schwere Pflichten habe.“ Das ist der Grundakkord von Emil Marriots erstem Roman; und der ist niemals ganz verklungen. Dann modifiziert sie ihn: „Ein unharmonisches Familienleben ist wie eine böse schleichende Krankheit; unaufhaltsam macht diese Krankheit ihren Weg durch alle unsere Gefühle, zerstört die Eintracht, die Liebe, die Güte, . . . untergräbt den Familiensinn und den Glauben an ein häusliches Glück, . . . macht elend, in einem Worte, lieblos und ungerecht.“ Ein unharmonisches Familienleben! Aber was macht ein Familienleben unharmonisch, wenn nicht der Zufall disharmonierender Charaktere? Die Armut. „Ja, Armut! du bist die Verführerin.“ Dies Lied tönt lauter und vernehmlicher im zweiten Roman. Aber die Dichterin war, als sie diese Bücher schrieb, noch gebannt von der kleinbürgerlichen Welt. Das macht sie eng und klein. Sie hat zwar soziale Erkenntnisse, aber noch keine sozialen Perspektiven. Was nämlich versauert diese Art Familien? Welches ist ihre Krankheit? Dass sie einen Schein wahren müssen, dem keine Wesenheit mehr entspricht. Emil Marriot sieht das bürgerliche Leben dort, wo es am meisten bedroht ist, wo es von oben und von unten zerstossen und zermürbt wird, jenes kleinbürgerliche Milieu, wo man zwar längst zum Proletariat gehört, aber noch krampfhaft an den Ehren und Ansprüchen der bürgerlichen Welt festhält, wo man den Sprung noch nicht wagt in die zwar ungewisse, aber einzig befreiende Tiefe des vierten Standes, wo das Individuum wieder freier ist, wo es wieder Kämpfe und Ideale gibt. Es

handelt sich also hier um jenes Milieu, wo sich der Klassen- und Interessenkampf in der hässlichsten Form abspielen muss. Hätte die Marriot nur ein wenig die Perspektiven nach oben und nach unten geöffnet, dann wären diese Romane Gesellschaftbilder von ganz anderer Weite geworden. All das Kleinliche konnte ihnen genommen werden; sie hätte dann die bürgerliche Welt dort gezeigt, wo das entscheidende Moment ihrer Entwicklung liegt.

Dieser Horizont öffnet sich nicht; auch später nicht. Deshalb behalten alle ihre Romane und Erzählungen eine gewisse Gebundenheit, Unfreiheit. Denn es genügte nicht, zu diesen armen Opfern des Gesellschafts- und Wirtschaftskampfes einen höheren Standpunkt einzunehmen. Eine stark geistige, literarische oder künstlerisch befähigte Persönlichkeit kommt über die Dunstsphäre der kleinbürgerlichen Welt am Ende schon hinaus, so sehr diese sie auch bannen will. Nur dass sie überwinden noch nicht sie erklären heisst. Wenn diese Persönlichkeit aber eine Frau ist, wird sie sich nicht befreit haben, ehe sie noch eine Klippe angefahren ist. Die eigentliche Gefahr höherer Erkenntnis wird für sie gewöhnlich der Kampf um den Mann. Denn hier ist sie keineswegs die besser Ausgestattete. Was den Mann an der Frau reizt, besitzt sie nicht oder hat sie in sich nur wenig entwickelt. Die schaffende Frau gehört ja schon halb zum männlichen Geschlechte. Zwei Wege hat sie; den einen wählt das Herz, den anderen der Verstand. Die Liebe will den Gegensatz. Folglich verlieben sich geistig starke, von Charakter männliche Frauen in die kleinen Gigerl, Elégants Féminins. Und diese Liebe endet fast immer unglücklich und ist am wenig-

sten anmutend, wenn sie glimpflich ausgeht, wie in dem von der Verfasserin stark zusammengestrichenen Roman „Moderne Menschen“ (1894), wo die Liebe eine Art Besserungsanstalt für einen verkrachten Schwächling wird. Oder der Verstand sucht den Gleichen, den Genossen, den an Charakter und Geist Verwandten; und dann erfährt die Frau das traurige Schicksal, eben nur als Geist und Charakter begrüsst zu werden, mit vollkommener Zurücksetzung des Weibes, dem dieser Geist und Charakter gehört. Denn der gleichgeartete Mann sucht ja seinerseits in der Liebe wieder den Gegensatz und verliert sein Herz gewöhnlich an ein kleines, unbedeutendes, aber reizendes „Weibchen“. An diesem Grundinstinkt der Liebe müssen alle Gleichheitsbestrebungen immer wieder scheitern. Wie diese kleinen unbedeutenden, reizenden „Weibchen“ bei der Marriot ausschauen, von der Geschlechtsgenossin, aus dem Winkel des Liebeskampfes gesehen, braucht kaum erst geschildert zu werden. Sie sind ebenso tendenziös ge- und verzeichnet wie die kleinen Männlein, die hier Schicksal werden.

Am Ende erkennt sie noch zeitig genug selbst, dass diese Art, Welt und Menschen zu betrachten, weit ab von der Natur führt. Was ist denn auch gross an den verweibsten genusssüchtigen Männlein gelegen, die wir in den „Unzufriedenen“, „Modernen Menschen“, der Novellensammlung „Die Starken und die Schwachen“ (1894) oder sonst finden? Man kann begreifen, wie sie durch Erziehung, Schicksale, die Gesellschaft und die Frauen so geworden, wie sie sind, und nicht anders werden konnten. Aber diese kleinen reizenden „Weibchen“ mit ihrer „Weibchenliebe“, mit der Sicherheit ihres Mutter- und Haueninstinkts, sollten

sie vielleicht den Absichten der Natur näher stehen als die Damen, die Schopenhauer lesen, Bücher schreiben und gegen Gott und die Welt revoltieren? Ist es noch möglich, mit ihnen zu wetteifern? Ja: sie sind Gänschen und haben keine höheren Interessen, sind nicht imstande, ihren Mann zu verstehen, wenn er höheren Lebenstendenzen folgt, sind ihm manchmal auch im Wege, und ihnen fehlt all das, was die Schopenhauer lesende Dame vielleicht zu geben hat. Aber wenn dieses Vögelchen mit seinem Jungen sich verflattert und an der Schwelle der Zurückgewiesenen zusammenbricht, wenn diese nur noch das unglückliche, verängstigte, elende Tierchen zu ihren Füssen sieht, dann schwingt die Caritas ihrer Seele plötzlich die Flügel und deckt die gestern noch um ihr Glück Beneidete mit ihres Mitleids verstehender Liebe zu. Und sie begreift zu spät, dass es hier nichts zu beneiden gibt, es sei denn das Glück eines Zustandes, den man geistig schon hinter sich hat. Unendliches Mitleid, das alle anderen Gefühle in sich aufgesogen hat, senkt sich nun auf die begrenzte, unfreie, gefangene Menschheit dieses armen Weibchens. Man kann wieder so interesselos diesem Leide gegenüberstehen wie dem Leide der Tierheit.

Das ist der interessante Prozess in der Heldin des letzten Romans, „Menschlichkeit“ (1902). Wir haben hier den höheren und den niederen Typus Mann und Weib, Instinktliebe und Freundschaft, Verrat und Gleichgültigkeit, Aberglaube und Vorurteilslosigkeit. Aber das alles ist nur Voraussetzung für die Entwicklung der Heldin und nicht immer sehr glücklich, auch nicht in der Charakterzeichnung und Handlung. Die Schwächen und Kompositionsfehler

dieses Romans sind eben bedingt durch seine Idee, die stark, aber nicht frei genug durchbricht. Was alle höheren Ideen von Menschlichkeit! Was aller Geist und Kampf! Am Ende beherrscht das verwundete Tierchen die Szene und das Mitleid überwindet Liebe und Freundschaft. Plötzlich sind alle die kleinen Eitelkeiten und persönlichen Kümmernisse der Heldin untergegangen in den Flammen jenes ausbrechenden mächtigen Gefühls, das namentlich den Schluss dieses Romans stark und bewegend macht und mit gewaltigem Schwunge alle Gestalten in eine höhere Sphäre hineinzieht. Das heisst endlich, den Menschen aus der Distanz sehen, aus der wir das Tier sehen. Und hier liegt auch die Rechtfertigung jener höher beanlagten Frauen in bezug auf die Liebe, eben der Triumph ihrer Liebe, die, besiegt, als Mitleiden wieder aufersteht.

Damit solches geschehen kann, muss sowohl der Gegenstand der Liebe, also in diesem Fall der Mann, als der Gegenstand des Neides, der Feindschaft, nämlich das Weib, aus dem Kreise der Heldin herausfallen, in ein tieferes Reich der Menschlichkeit und Gesellschaft versinken. Dann fliessen Liebe und Mitleid in jener höheren Caritas zusammen. Manchmal komplizieren und verwirren sich diese Liebesmotive. Das ergibt den Doppelroman „Seine Gottheit" (1896) und „Auferstehung" (1898). Jenes ist der Roman zweier Menschen, die eigentlich ganz verschiedenen Welten angehören, einander nur zufällig einmal begegnen und das Problem der Todfeindschaft der Geschlechter auf eigene Weise darstellen, die, indem sie sich betonen, wieder weltenweit auseinanderfallen. Er ist Arzt, Materialist, Proletarier, der den Schmutz seiner Abstam-

mung ein ganzes Leben lang mit sich schleppt, roher und gewalttätiger Genussmensch. Seine Gottheit ist die Natur, die allgewaltige, seine Religion eine Art naturalistischen Fatalismus. Die Natur kann sich nicht irren; in der Liebe führt sie ja die Menschen erst ihrer höheren Bestimmung entgegen. Die Liebe trägt ihre Rechtfertigung in sich selbst und deshalb hält er, wahnsinnig vor Verlangen und fest überzeugt von der Richtigkeit der Wahl seines Herzens, an dieser Liebe fest, was immer auch warnt, und wie sehr sie ihn auch demütigt. Das Mädchen aber hat sich nur aus Dankbarkeit und Pflicht ihm verlobt, weil er die Schwester gerettet. Sonst gibt es keinerlei Gemeinschaft zwischen diesen sonderbaren Brautleuten. Sie ist eine Sensitive, eine religiöse Schwärmerin und nicht für diese Welt und die Liebe bestimmt. Am wenigsten für seine Welt und seine Liebe. Seine Roheit entfremdet sie nur mehr und mehr von ihm, die Roheit seines Begehrens wie seiner Manieren und nicht zuletzt seiner Weltanschauung. Der Hass der Verzweiflung bemächtigt sich ihrer, als sie zufällig erfährt, dass er Tiere viveseziert, worin sie gewissermassen eine Auflehnung gegen Gott selbst erblickt. Weder ihre Frömmigkeit noch ihre Tierliebe verträgt es, sich von einem Manne berühren zu lassen, dessen Hände in den zuckenden Leibern lebendiger Wesen wühlen, um einer Wissenschaft willen, die ihr so fremd und gleichgültig ist wie ihm ihr Glaube. Und diese Werbung um Liebe entwickelt sich zum Kampf um ihren Gott, dem er sie stückweis entreissen will und stückweis überlassen muss. Auf dem Grunde ihrer Seele glimmen noch die letzten Funken einer Mädchenliebe zu einem frommen Knaben, der Missionar

werden wollte und für seinen Gott in fernen Landen gefallen ist. Auch sie wollte sich einst opfern, war aber nicht stark genug. Dennoch hat sie die Beziehungen zu dieser Welt niemals aufgegeben. Hierhin rettet sie sich vor seiner brutalen Liebe. Und eine der stärksten Szenen des Romans wird, wie er die Flüchtige in eine Kirche verfolgt, um sie ihrem Gotte mit Gewalt zu entreissen. Und er lässt nicht ab, sie zu verfolgen, als sie ihn längst aufgegeben hat. Unter dem Kreuz am Felsen findet er sie, um sie zu ermorden, noch im Tode durch ihren Gott von ihr getrennt, von ihrem Gotte besiegt. Diese Szenen sind bei aller Roheit der Vorgänge doch von unversieglichem Eindruck durch die weiten Perspektiven, die hier in der Liebe der Kampf der Welten und Weltanschauungen, der Naturen und Gesellschaftskreise und vor allem der Geschlechter selbst eröffnet, aber auch, wie in der „Menschlichkeit", durch das Hervorbrechen jener grossen Miserikordia, die ihre Helden und Lieblinge erst tief hinunterstossen muss in das Elend und die Verzweiflung, um die Schatten einer höheren Liebe über sie auszubreiten. Am stärksten ist die Marriot oft dann, wenn sie sensationell werden kann, sonst ein schlimmes Kriterium des Poetischen, wiewohl starke Dichter, besonders in der Tragödie und im Roman, niemals vor dem Sensationellen zurückgeschreckt sind. Nur die schwache und engherzige Ästhetik einiger Modernen hat das Sensationelle schlechtweg zum Unpoetischen gestempelt. Denn zuletzt kommt es hier wie überall auf den Zweck an. Bei der Marriot handelt es sich niemals um grobe Effekte allein und sogenannte spannende Handlung, sondern um die Herstellung jener Distanz, die sie zu ihren Helden ein-

nehmen muss, um auch ihr Herz für sie sprechen zu lassen. Ihre Lust am Sensationellen, die wir in jedem Roman verfolgen können, ist weiter nichts als ein wuchtiger Anlauf, die Moral in der Betrachtung ihrer Helden und Handlungen zu überrumpeln und sich und uns ihren Tragödien mit jener Überlegenheit folgen zu lassen, mit der wir den Leiden und Qualen von Kindern und Tieren beiwohnen. Es ist also das Mitleiden, welches die Moral überwindet. Was Moral! was Verbrechen! Jeder ist in seiner Gebundenheit auf eine gewisse Bahn gewiesen, die er zu Ende laufen muss, vernichtend, was ihn aufhalten will; und schliesslich selbst zusammenbrechend. Es ist die grosse Willenstragödie, die sie bei Schopenhauer begriffen hat, und die sie durch ihre Romane zu veranschaulichen sucht. Eben das Sensationelle rettet sie vor einer kleinlichen Moraltendenz und erhebt ihre Romane auf eine höhere Stufe des Lebens. Ihre Schwächen liegen vielmehr in der Motivierung und auch darin, dass sie die Grundideen, so bestimmt sie ihr auch vor der Seele stehen, nicht immer klar und rein genug herausarbeitet. Viele Einzelheiten, die in ihren Büchern eine Bedeutung gewinnen, kennt sie auch nicht aus eigener Anschauung; und dann sind es zuweilen nicht nur die Moralen, sondern auch die Ideen ihrer Erzählungen, die im Mitleid ertrinken. — Die Heldin, diese Braut Gottes, die nur aus Versehen eines Mannes Braut geworden ist, hinterlässt eine Nichte, ein etwas überspannt emanzipiertes Mädchen, das im Schatten dieses Ereignisses heranwächst. Nichts charakteristischer für unsere Dichterin als diese Fortsetzung des Romans. Der unglückliche Mann im Zuchthaus, verfemt, zertreten, in eine niedere Klasse geworfen und plötz-

lich durch einen Gnadenakt nach fünfzehn Jahren wieder der menschlichen Gemeinschaft zurückgegeben, die ihn aber meidet wie einen Aussätzigen. Dieser Mann nun, das Schicksal der Familie, im geistigen Sinne mehr Mann als irgendein männlicher Vertreter dieser Familie und doch nicht mehr Mann in dem gesellschaftlichen Sinne, dass er dem Herzen eines Mädchens ihrer Klasse gefährlich werden könnte, beschäftigt die Heldin dieses Buches von Kindheit an. Perverse Bewunderung und tiefes Mitleid zugleich erfüllt sie für den Ausgeschiedenen und verführt sie zu einer Reihe von Torheiten, bis sich ihre Gefühle zu verwirren beginnen. Sie allein hat eine Ahnung davon, dass in einem höheren Sinne die Ermordete nicht weniger schuldig war und der Mörder ebenso unter seinem Fatum gestanden hat wie das Opfer, das er mordete. Interessant ist in diesem Roman eine gewisse herbe Resignation der Darstellung. Im übrigen ist er nicht bedeutend. Die Vorgeschichte ist zu sehr konstruiert und deshalb auch unwahrscheinlich. Man sieht fast überall in den Voraussetzungen und in der Komposition dadurch Fehler und Brüche entstehen, dass die Erzählerin schwer über einen für sie charakteristischen Zwiespalt zwischen Konventionellem und Ungewöhnlichem hinauskommt. Ihre stark geistigen oder vorurteilslosen Heldinnen bekommen leicht einen philiströsen moralsäuerlichen Beigeschmack; und wenn gar, wie hier, ein tragischer Abschluss vermieden wird, dann bedeuten sie einen nicht ganz ungefährlichen Abrutsch auf die Wege der Banalität. Das war hier um so bedauerlicher, weil sich die Marriot damit eine ihrer besten Intentionen verdorben hat. Denn gerade hier sollte die Liebe und der Glaube

wieder auferstehen als Mitleid, das sich dann abermals in Liebe verwirren muss. Doch der Schatten der Vergangenheit, der über beiden schwebt, der Geist der Gemordeten steht zwischen ihnen, und die Liebe wird ein Kampf mit Vergangenheit und Schuld. Aber zum Schluss fällt gewissermassen alles in sich selbst zusammen. Die Welt geht die Bahnen ihrer Spiesserseligkeit ruhig weiter, als ob nichts geschehen wäre. Hier, wie so oft, ein Schritt auf dem Wege der Überwindung menschlicher niedriger Leidenschaften und Schicksale. Aber noch lange keine Befreiung.

Die Marriot müsste kein Weib sein, wenn sie nicht das Verhältnis der Geschlechter und die besonderen Schicksale der Frau in der Ehe in mehreren Werken behandelt hätte. Von der läppischen Tendenzschriftstellerei gewisser Damen ist sie völlig frei. Männlichen Geistes und mit ausgesprochener Bewunderung für hervorragende und tüchtige Naturen, schon infolge eines sozialen Instinktes für alles Nützliche und Gesunde, nimmt sie sogar Partei gegen ihr eigenes Geschlecht. Tief haben die Ideen der Frauenemanzipation bei ihr offenbar nie gesessen. Schon aus ihrer religiösen Anschauung heraus ist ihr der Vertreter höherer Menschlichkeit immer der Mann. Doch von einer andern Frauenschwäche ist sie nicht frei: der moralistischen Behandlung vieler Männerprobleme. So spielen namentlich die Künstler bei ihr keine beneidenswerte Rolle. Sie sieht die in der Gesellschaft glänzenden Männer gar zu sehr aus der Perspektive der Frauen —, richtiger: sogar Familienmoral. Der Mangel an Enthaltsamkeit, besonders in eroticis, Leichtsinn, Untreue, Eitelkeit, der Umgang mit geistig oder moralisch minderwertigen Weiblein macht sie ihr sehr verächtlich.

Und wenn auch in vielen Fällen ihre Beurteilung durchaus nicht ungerecht ist — ein gewisser Gerechtigkeits- und Wahrheitseifer gehört ja zum Charakter dieser Schriftstellerin — so ist doch schon die Wahl dieser Art von Helden samt ihrer moralischen Bewertung an sich selbst ein Zeichen grosser Unfreiheit, menschliche Dinge menschlich zu sehen und zu begreifen. Auch hier sind ihre Horizonte noch überall umstellt. Irgendwo ist immer eine Wand, durch die sie nicht hindurch kann, die sie beengt. Und weil sie es fühlt und gegen die Mauer anrennt, wird sie, genau wie bei der Behandlung der Familienprobleme, erst recht unfrei und befangen.

Bei ihr sieht das Geschlechts- und Eheproblem ganz anders aus als bei anderen Frauen. Mann und Frau sind eigentlich, wie wir schon im Roman „Seine Gottheit" beobachten konnten, zwei ganz verschiedene Sorten von Tieren, die einander gar nicht verstehen können, nicht einmal in den höheren Regionen der Geistesfreundschaft. Jedes lebt in seiner besonderen Gemütssphäre. Die Tragik der Heldinnen aber wird, dass sie als die schwächeren, abhängigeren, unwissenden aus ihrer Sphäre herausgeschleudert werden und sich in einer ihnen ganz fremden Welt verbluten müssen. So in dem sehr schön erzählten und gut aufgebauten Roman „Junge Ehe" (1897). Äusserlich hat das Verhältnis der beiden Eheleute eine gewisse Verwandtschaft mit dem der Brautleute in „Seine Gottheit". Der Mann ist hier wieder Arzt, weniger roh, kein Proletarier, aber ebenso rücksichtsloser Genussmensch. Das gesellschaftliche Verhältnis ist hier beinahe umgekehrt, doch die Kluft ist nicht so gross und der Konflikt spielt sich vielmehr im Geschlechtlichen selber ab. In der Liebe ist ja der Mann

immer gewalttätig. Das vermag die Hedin dieses Romans nicht zu verstehen. Eine krankhafte Furcht vor dem männlichen Eroberer und die Angst vor dem Letzten in der Liebe treibt sie aus dem Paradiese des Glückes hinaus. Dies Paar entfernt sich erst mit der Ehe grundsätzlich voneinander. Natürlich sucht der Mann Trost bei anderen Frauen. Und das versteht diese Frau erst gar nicht. So wird ihr Zusammenleben ein Unsegen für beide, obwohl sonst alle Garantien des Glückes gegeben sind. Problem: der Mann, der erobern muss, und das Weib, das zusammenschaudert und sich in sich selbst verschliesst, wenn man es anrührt, und das den Mann dadurch zur Verzweiflung bringt. Ein Krankheitsproblem, wenigstens für das Weib: ein Zustand der weiblichen Psyche, der infolge von Erziehung, Moral, gesellschaftlichen Vorurteilen, Tradition, Standesüberhebung und Seelenverfeinerung zum unveränderlichen Charakter wird. Das hyperästhetische, vermoralisierte und geschlechtlich neutralisierte, weil isolierte Mädchen, das Schaden an seiner Seele leiden muss, weil es mit einer Veränderung des Zustandes eine Veränderung des Charakters erfahren soll. Das Weib, das, um den Zustand und mit ihm seinen Charakter zu erhalten, sich in religiöse Mystik, Moral, Familie, Frauenstolz, geistiges Leben flüchtet und den Mann dadurch nur um so mehr reizt, zumal wenn er das Novum des Widerstandes nicht begreifen will oder kann. So weit ist alles gut gesehen und tief gefasst. Nur musste das Krankhafte auch als krankhaft dargestellt werden und die Verfasserin durfte sich niemals auf die Moral und Natur ihrer Heldin einstellen, was sie hier viel entschiedener tut als im Roman „Seine Gottheit“. Und endlich musste auch dieses

Werk tragisch enden. Die Marriot, die doch sonst ziemlich konsequent im Denken und Dichten ist, scheut oft vor der letzten Tragik zurück; wodurch erst recht ihre Romane den Charakter engherziger moralischer Betrachtungen erhalten. Gerade weil sie das Tragische abbiegt, ist sie philiströs, und aus einem Naturereignis wird eine moralische Predigt. Sie geht immer sehr energisch bis zu einem gewissen Punkt und sinkt dann wieder in das Philisterium zurück, aus dem sie sich befreien wollte und bereits erhoben hat.

Anders liegt der Fall, wenn zu der natürlichen Scheu des Mädchens vor dem Manne noch Widerwille zu diesem bestimmten Manne oder Liebe zu einem andern Manne kommt, wie in dem Schauspiel „Gretes Glück" (1897). Hier ist mit dem Liebes- das Familienproblem geeint. Die Heldin, wieder eine Sensitive, in ehelicher Gemeinschaft mit einem ordinären Mann von gemeiner Sinnlichkeit, für den die zarte, unerweckte Keuschheit seines Weibes nur ein neues erotisches Stimulans bedeutet. In niedrigem Egoismus und in drückender Not hat ihre Familie sie in die glänzende Versorgung hineinintrigiert. Die Liebe zu ihrem Pflegebruder, der übrigens wieder Arzt ist, musste sie gewaltsam unterdrücken. Das Resultat ist diese Ehe: Gretes Glück. Die Milieuschilderung der Familie im ersten Akt, die Enthüllung der Ehe im zweiten, die sehr geschickte Exposition und die sehr übersichtliche Komposition des ganzen Dramas weist dem Schauspiel in der realistischen Dramenliteratur der neunziger Jahre einen ziemlich hohen Rang an. Leider ist es durch den Schluss, die dick aufgetragene Tendenz und die gänzlich unwahre Art, wie sich

die Katastrophe vorbereitet, gründlich verdorben. Das erklärt sich aus der ganzen Dichtungsweise der Marriot. Denn vermutlich hat auch dieses Drama einmal als Roman vor ihrem Geiste gestanden. Und in diesem Roman wäre, was zwischen dem zweiten und dritten Akt liegt, wahrscheinlich das stärkste Kapitel geworden. Ganz zum Schluss hin stumpft sich ihre Problematik fast noch mehr ab als ihre Tragik. Aber unmittelbar vor diesem Schluss kommt ihr Dichternaturell höchst bedeutsam heraus. Zwischen diesen beiden Akten liegt Gretes Flucht aus ihrem ehelichen Glück. Diese Flucht hätte uns die Dichterin vermutlich eben so packend geschildert wie die entsprechenden Szenen in „Menschlichkeit", „Seine Gottheit" und anderen Romanen, mit dem verhaltenen Pathos, das uns in diese Kämpfe und Schicksale hineindrängt und sie uns miterleben lässt. Hier ist sie oft von starker Plastik in der Darstellung. Auch in „Gretes Glück" wieder dasselbe Schauspiel: eine Seele aus ihrer Welt geschleudert, fremdem Willen, feindlichem Schicksal preisgegeben, ohnmächtig verzweifelnd, ohne Macht und Möglichkeit, eine Lösung, einen Ausweg, ein Wort zu finden, gebannt wie ein schuldlos Tierchen unter dem Blick der Schlange, die es gleich töten und verschlingen wird und nur manchmal wider Erwarten und Natur nicht tötet und verschlingt. Es sind fast immer die Momente, wo sich die eingefangene oder verfolgte Frauenseele zum letztenmal vor ihrem Schicksal zu flüchten versucht und gerade in ihr Schicksal hineinrennt. Es ist dies eben stets der Augenaufschlag der Caritas zur Kreatur, jenes Mitleidens, das die eigentliche Muse dieser Dichterin ist. In dem Drama musste das Hauptkapitel überschlagen werden; und

so wirkt denn der Schluss um so brutaler und unkünstlerischer, weil er innerlich ungenügend vorbereitet ist. Trotzdem war die Kritik sehr ungerecht gegen das Stück, als es vor Jahren auf der „Freien Bühne" in Berlin gespielt wurde. Wenn auch die Stücke der Marriot grosse Mängel haben und besonders das unkünstlerische Hervortreten der Tendenz zu tadeln ist, vielmehr noch als in diesem Schauspiel in dem Sittenbild „Der Heiratsmarkt" (1895), so hat sie doch ganz unverkennbare Fähigkeiten für das Drama, besonders auch durch die resolute Art der Komposition und Darstellung, die starke Szenen und Konflikte kräftig hervortreibt. Aber die geradezu böswillige Aufnahme kann sie natürlich nicht ermutigt haben. Wir sind wahrlich nicht so reich an tüchtigen Bühnenschriftstellern, dass wir nötig hätten, ein Talent wie die Marriot so energisch abzuweisen. Neben den vom Erfolg gekrönten Dramen kann bei allen Fehlern „Gretes Glück" noch immer bestehen. Ich habe es zur Zeit seiner Erscheinung ein weibliches Seitenstück zu Ibsens „Gespenstern" genannt und wüsste auch heute nicht, so klein auch hier die Perspektiven sind, besonders an Ibsen gemessen, welches andere deutsche Milieustück dem norwegischen in den dramatischen Absichten so nah käme wie dieses, das wirklich eine anständigere Behandlung verdient hätte.

Ein starker Erdenrest, eine gesellschaftliche Schwere haftet allen Arbeiten der Marriot an. Und immer doch dieser Drang, über die Enge der kleinbürgerlichen Welt hinauszukommen auf ein Gebiet, wo die Aussicht offen ist, wo es höhere Menschen, grosse Ziele, wo es Freiheit gibt von alledem, was hier den Blick bannt. Diese Sehnsucht be-

gleitet die Dichterin ihr ganzes Leben lang; sie ist ihre heimliche Gottheit, die unter den Tragödien zertretenen Menschenglücks geduckt kauert und die Flügel nicht zu breiten wagt, weil, wenn sie sich erheben will, das Mitleiden mit den Opfern sie zurückschreckt. Das war der grosse Bann, unter dem sie bisher dichtete.

Aber da sie nicht über sich hinaus konnte, stiess sie eine hintere Tür ein und rettete sich und ihre Freiheitssehnsucht in die katholische Kirche. Auch hier eine grosse, weite, weltumspannende Macht, Menschen, die Menschliches hinter sich gelassen. Auch hier war eine Freiheit, verglichen mit der Enge des bürgerlichen Familienlebens. Der Priester wird ihr Held, seine Tragödien, die er selbst erlebt und die er erleben lässt, sind der Inhalt mehrerer Romane und Erzählungen. Er wandelt über den Pfaden der Menschheit, ist befreit von Sorgen und Familie, von ihren Kämpfen und Konflikten. An dieser hehren Gestalt der Gesellschaft zerschellen die kleinen Leidenschaften; nichts Niederes kann an sie heran, wenn sie rein sind und ihren Zielen entgegengehen. Natürlich ist's das Weib, das zu ihnen hinan will, das den Mann im Priester will. Diesem Problem und Kampfe sind einige ihrer besten Erzählungen gewidmet, besonders die drei: „Askese", Anathema sit", „Johannes" in den „Novellen" (1887). Die beiden ersten enden mit einem Höllensturz derer, die sich in Bosheit und Schwäche mit ihrem Geschlecht am Priester versündigten. Es sind diejenigen Arbeiten der Marriot, die Perspektive haben, Höllenperspektive in die Abgründe des weiblichen Herzens, mit der sie ein wenig an die teuflischen Geschichten Barby d'Aurevillys erinnern, eine Perspektive, wie sie viel-

leicht nur noch die katholische Kirche kennt. Besonders stark ist der Schluss der ersten Novelle „Askese“, die aber leider merkwürdig ungeschickt gemacht ist, schwerfällig und verworren im Bau, mangelhaft in der Motivierung, schwankend in der Charakteristik, mit einer Exposition, die fast bis zum Schlusse reicht, und mit überflüssigen, störenden Nebenfiguren, die nur das Interesse verdunkeln können. Die unselige Heldin mit ihrer heimlichen Liebe für ihren Beichtvater, mit ihren Kasteiungen und Selbstpeinigungen zur Unterdrückung einer krankhaft sensiblen und doch nicht besieglichen Erotik kommt einem dabei erst ziemlich spät erkennbar nahe, bis wir hinter all den Schrullen einer übereifrigen Katholikin ein sich verzehrendes Herz sehen. Und als es mit dem Instinkt seines Geschlechtes plötzlich begreift, dass dieser Heilige andern Damen gegenüber gar nicht so schroff ablehnend ist wie gegen sein Beichtkind, kann es nicht mehr zur Ruhe kommen. An diesem Problem und Widersinn zermartert sich das Mädchen, und es stirbt an seiner Gottes-Enttäuschung, mit einer letzten ungelösten Frage auf den Lippen, unselig noch im Tode, der dieser Frage die Antwort nicht bringt. Um dieses Schlusses willen verdiente die Novelle eine völlige Umgestaltung. In der vorliegenden Form sieht sie aus wie ein unbeholfener Entwurf, bevor der Künstler seinen Stoff recht verarbeitet hat.

Gewissermassen das Gegenstück zu dieser Novelle ist der „Geistliche Tod“ (1884), das berühmteste Werk der Dichterin. Es behandelt umgekehrt die Menschlichkeits-Enttäuschung des Priesters, der früh ahnt und zu spät begreift, dass er kein geborener Priester ist, dass er mit

seinen menschlichen Schwächen an einer der untersten Stufen der Kirche zusammenbrechen wird, weil sein Herz an der Forderung des Zölibates sich verbluten muss. Sein Schicksal, so ergreifend es ist, enthält doch keinerlei Anklage oder Tendenz gegen die Kirche und ihre Satzungen. In seinem Freunde Joachim ist ihm sehr glücklich das Gegenbild eines wahren Priesters und Dieners der Kirche entgegengestellt, der niemals mit den niederen Menschlichkeiten in Konflikt kommt und seinen Weg ruhig und sicher geht. Wie die meisten Priester bei der Marriot, sehen wir ihn zum Schluss die Etappen des Ruhms und der Macht emporsteigen. Er ist der wahre Held des Romans, so weit es sich um dessen Idee handelt. Der Held ihres Herzens aber ist natürlich der unglückselige Harteck, dessen physischen und seelischen Untergang wir miterleben. Dieser Roman, der Licht und Schatten nach allen Seiten hin gleichmässig verteilt, der ohne Verbitterung geschrieben ist, ruhig und sicher sich aufrollt, hat auch noch den Vorzug vor allen andern Romanen der Dichterin, dass er mit der grösseren Plastik vor unseren Augen steht. Das düstere, rauhe, ungesunde Gebirgsdorf Kessten, in das Harteck verbannt wird und das wir zuerst mit den Augen des von ihm geliebten Mädchens sehen, dieser Ort des Schreckens für den schwächlichen Priester, dessen Grab wir betreten, noch ehe er selbst in seine neue Gemeinde eingezogen ist, dies Stück Landschaft werden wir nicht mehr los, wenn wir es erst einmal kennen gelernt haben. Eine grosse Naturschilderin ist die Marriot sonst nicht; selten spielt die Natur in ihre Geschichten hinein und auch dann ist sie gewöhnlich mehr dekorativ gedacht. Auch hier ist es nicht gerade die Natur

für sich, die uns fesselt, sondern das Mitleiden selbst bannt uns an diesen Ort, um uns das letzte Kapitel eines traurigen Romans in allen schrecklichen Einzelheiten miterleben zu lassen. Gewissermassen, als führte uns das Mitleiden selber in der Gestalt des Mädchens an dieses Grab eines edlen, wenn auch schwachen Menschen. Die Dichterin wendet hier wie in der „Askese", in „Seine Gottheit", und sonst das sehr einfache Kunstmittel an, uns die inneren Vorgänge ihrer Helden weniger zu schildern, als an ihren Folgen mit Schauder oder Wehmut selbst erleben zu lassen. Dadurch allein bekommen viele ihrer Kapitel und Schicksale Tiefe und Wirkung. Es macht diesen Roman ganz besonders stark und ist das grosse Geheimnis, dass sie von aller Sentimentalität freihält.

Das war der eine Weg, über sich selbst hinaus zu kommen. Aber es kann der letzte unserer Dichterin nicht sein. Sie muss sich auch nach vorn hin frei machen können. Das grosse Problem, das den Priester in „Caritas" zum Straucheln bringt, liegt auch zu ihren Füssen noch unüberwunden; ein lauerndes Verhängnis. Das Mitleid mit den unteren Wesen ist nicht die höchste und letzte Tugend des Künstlers, denn es bannt rückwärts. Es öffnet die Herzen und die Augen für das, was hinter und um uns liegt, aber es sprengt nicht die Tore der Zukunft und löst kein Problem, mit dem gerade wir zu ringen haben. Ja, es hindert uns sogar, unsere eigene Welt zu verstehen und unsere Wege zu gehen.

Emil Marriot gehört nicht zu den reichen Naturen und grossen Gestalten; und eben für sie war ihre Mitleidsmoral nicht ungefährlich. Über all ihren Büchern liegt eine herbe Resignation. Die gibt ihnen wohl eine eigene Stim-

mung, aber das Innerste bleibt ungelöst. Jener Unterstrom der Poesie, jene Lyrik und musikalische Stimmung, auf der die Dichtung, ob Epos oder Drama, daherschwimmt, ist bei ihr niemals recht aufgetaut. Vieles hat sie in sich überwunden, die Schroffheiten und Unebenheiten der Darstellung und des Stils hat sie mit den Jahren in sich ausgeglichen. Ihre Werke zeugen von ernster Arbeit, von sittlicher Kraft und vielem bittern Weh und schmerzlichem Verzicht, Verzicht selbst auf die kleinen Gaben des Glücks, auf Freuden, die der Niedere als selbstverständlich hinnimmt und geniesst. Entsagen hat sie das Schicksal gelehrt, das manchen Menschen, oft dem Besten und Begabtesten, jeden Glücksschimmer neidet. Es klingt fast wie ein schwermütiges Selbstbekenntnis, wenn es von der menschlich durchaus nicht bedeutenden Heldin des Romans, „Junge Ehe“ zum Schluss heisst: „Ihm, dem Starken, Harten, Selbstbewussten, das Glück und ihr die Resignation. Das Glück ist nun einmal nicht für die Guten und Selbstlosen geschaffen worden, denen steht es nicht zu Gesicht. Und willig nahm sie ihr Kreuz auf sich, um es geduldig zu tragen, . . . bis ans Ende.“

Wo solche Erkenntnis mehr ist als ein Entwicklungsmoment, wird sie zur Hemmung. Über diese Etappe kommen gerade die begabten Frauen oft nicht hinaus; und die Marriot hat sich ordentlich verhakt und verknotet in dieser Ethik, in der sie unmittelbar von Schopenhauer ausgeht. Aber wenn man erst resignieren kann, muss man auch noch verachten können. Ihr stärkstes Buch und ihr erlösendes Wort wird sie uns dann geben, wenn sie auch mit der Resignation und dem Mitleiden fertig geworden ist.

Backfischtragödien.

Ich könnte diese kleine Studie auch nennen: Elternproblem. Die beiden Bücher, von denen sie handelt, haben zum Gegenstande die Leiden junger weiblicher Geschöpfe infolge von ehelichen Disharmonien oder Katastrophen ihrer Eltern. Und sie haben noch etwas gemeinsames, weshalb ich hier von Backfischtragödien spreche: sie stellen das Tragische dar, das im Leben des Weibes entsteht, wenn seine Entwicklungsjahre gestört oder übersprungen werden; ihre Heldinnen sind junge Wesen, die zufolge eines Leidens ewig in dem halbreifen Stadium zwischen Kind und Weib zu verharren gezwungen sind oder dies Stadium überspringen müssen, Frauen werden, noch ehe sie Jungfrauen gewesen sind.

Es sind also Bücher von jener Intimität der weiblichen Psyche, wie sie nur eine Frau selbst schreiben kann. Die Verfasserin ist eine junge Dänin, Karin Michaelis, die Frau des bekannten Dänen Sophus Michaelis. Ihre beiden Bücher, die ich hier besprechen will,*) heissen: „Das Kind“ und „Das Schicksal der Ulla Fangel“.

Beide Bücher sind von einer starken Unmittelbarkeit, die erhöht wird durch die direkte Form der Erzählung, allerdings, wie ich gleich bemerken will, auf Kosten der psychologischen Wahrheit. So intime Seelenvorgänge sind

*) Stuttgart Verlag von Axel Junker.

fast niemals objektiv darzustellen. Das wusste Karin Michaelis, folglich legte sie die Geschichte ihren kleinen Heldinnen selbst in den Mund. Wir erfahren aus Briefen und Tagebuchblättern ganz direkt durch die tragischen Frauen selbst von dem, was in ihrer Seele vorgeht. Andererseits sind diese Seelenvorgänge viel zu kompliziert, zart, intim, als dass sie halbreife Frauen zu erkennen und auszudrücken vermögen. Es entsteht ein Widerspruch zwischen der Naivität des Erlebens und sogar schon der Tatsache der Darstellung selbst. Schon durch das Schreiben und gar durch den Inhalt dessen, was sie schreiben, mussten sie über ihre eigne Naivität hinauswachsen.

Weniger fühlbar wird das in der Erzählung „Das Kind", deren Heldin, die kleine Andrea, sterben soll. Frühreif, durch Krankheit, Einsamkeit, Untätigkeit zur Reflexion und Selbstbetrachtung geführt, besitzt sie jene subtile diskrete Aufmerksamkeit auf alle Dinge um sich herum, wie sie kranken, zarten Kindern in den Entwicklungsjahren oft eigentümlich ist. Sie werden hellsichtig, und keiner merkt es und keiner achtet es, die Eltern bei aller Liebe gewöhnlich am wenigsten. Und sie leiden im Verhältnis zu ihrer Ohnmacht. „Ich bin ja nur ein kleines Mädchen, und ich muss bald sterben," stöhnt sie, „warum muss ich da einen so schweren Kummer haben?" Dieser Kummer ist das unselige Verhältnis der Eltern, das klar vor ihren offenen Augen liegt und das ihr eigentliches Unglück ausmacht. „Niemand kann gesund und stark werden, wenn es so schwer und traurig um ihn her ist. Und wenn die Mutter still da sitzt und seufzt und des Nachts nicht schlafen kann." Natürlich versteht sie das alles nicht, sie versteht ja die Ehe nicht

und weiss nichts vom Leben, nur dass sie ein wenig in Büchern und in Gesprächen mit Freundinnen genascht hat. Aber sie sieht doch so allerlei, besitzt den echten starken Fraueninstinkt und hat in qualvollen Nächten so furchtbar viel Zeit zum Nachdenken. Sie liebt ihre beiden Eltern, deren Gestalten etwas unbestimmt im Nebel verschwimmen, leidenschaftlich und wird inbrünstig wiedergeliebt. Deshalb versteht sie ihre Geschichte noch weniger. Und dann hasst sie den Vater und verachtet die Mutter. Und den Vater macht sie besonders verantwortlich. Denn er repräsentiert ihr die ganze Kultur. Er hat eine Geliebte, und das findet sie grässlich. Bei der Mutter wär's nicht so schrecklich, „denn Mutter tut ja doch oft etwas, was nicht so ganz richtig ist". Sie hat die Madame Bovary von Flaubert gelesen. Aber die scheint ihr unschuldig, verglichen mit ihrem Vater. Die hat ihren langweiligen Mann betrogen, aber es ist doch viel, viel schlimmer, „wenn ein Vater seine Frau betrügt" und also sein Kind beleidigt. Wie alle kranken, ohnmächtigen und nur halbwissenden Menschen möchte sie handeln, irgend etwas unternehmen, dem Schicksal in die Speichen fallen, und das macht sie noch unglücklicher. Dann schreibt sie Trauerspiele, versendet Briefe oder lässt sich in taktlose Gespräche ein. Sie hadert mit dem lieben Gott, wird zynisch, die bekannte Kinderneugierde nach dem verschlossenen Garten stachelt sie, und sie macht das Leben noch unwahrer, als es schon ist. Ihre erwachende Erotik bemächtigt sich aller Gefühle und Gegenstände und legt sich auch in ihre heiligsten Empfindungen hinein. Ihr Vater ist ihr Abgott. Wenn sie Hand in Hand mit ihm sitzt, dann ist sie fest überzeugt, „dass er uns nicht betrogen hat".

Das ist das Wunderbare. „Denn es gibt etwas, das mehr ist als Liebe, das ist, so wie wir zueinander stehen.“ Ihren Rubinring will sie ihm hinterlassen, und der Goldschmied soll hineinritzen: „Von deiner Geliebten“. Das ist ihr ein ganz amüsanter Einfall. Mit ihrer kindlich frauenhaften Liebe will sie die Geliebte ausstechen. Und ihre Aufgabe wird, die Vermittlerin der Eltern zu sein. Sie weiss ja, dass sie sterben muss. Ihr Tod soll sie vereinen. Die Grossmutter, an die sie sich in ihrer Hilflosigkeit wendet, schreibt ihr in einem sehr langen, sehr gütigen, sehr klugen Briefe, dass sie eine Mission zu erfüllen habe. Die Grossmutter kennt auch das Gesetz, dem sie unterworfen ist. Andrea ist das Kind des Unsegens, deshalb ist sie selbst unselig. Aber ihr Leiden und ihr früher Tod können den Unsegen der Ehe in Segen verwandeln. Um des Kindes willen trennten sich die Seelen der Eltern, und doch sind sie beide in ihm reich. Über ihrem Grabe werden sie sich in jener Freundschaft gemeinsamen Leides zusammenfinden, die mit jedem Jahr wächst und das ganze Leben währt.

All dies ist tief und wahr und ergreifend. Es ist nichts besonderes, das hier vorgeht und erzählt wird. Es ist die Leidensgeschichte eines Kindes, das todkrank und halbwach ist, eine Leidensgeschichte, die in vielen Familien sich abspielt. Das Kind ist den Eltern unter ihren zärtlichen Händen zum Weibe geworden, und sie wussten nicht, dass sie, als sie noch mit dem Kinde liebkosten, schon das Weib in ihm beleidigt hatten. „So wenig kannte ich sie“, sagt der liebevolle und kluge Vater, als er die Papiere und Briefe der Gestorbenen findet. Eine verhaltene Wehmut liegt über den Blättern, aus denen der schwere, schon vergiftete

Duft eines überreifen Kindes und unreifen Mädchens uns entgegenströmt, das im Begriffe ist, Weib zu werden. —

Ähnlich und doch wieder gerade umgekehrt liegt der Fall der Ulla Fangel, die das Opfer des Frauenhasses wird. Die Mutter ist von ihrem Manne verlassen worden, und ihre Seele ist von dämonischem Hass erfüllt, der sich nach dem Tode des Mannes auf die Kinder stürzt und an ihnen rächt, was sie von ihrem Vater gelitten. Alles muss verdorren, was er hinterlassen, bis auf die dürstenden Pflanzen, die kein Wasser mehr bekommen. Das wird ihre Wollust. Die Kinder werden von jener Zeit ab verängstigt. Sie fürchten sie und glauben, sie könnte sie, wenn sie ungehorsam wären, fest in die Erde wachsen lassen. Und Ulla, die schüchternste, muss in eine brutale Ehe hinein. Diese Ehegeschichte erfahren wir aus ihren Briefen, die sie in periodischen Abständen an die Mutter, zuweilen auch heimlich an die Schwestern schreibt. Die Briefe machen ihren Roman sehr stark, oft überwältigend, aber sie sind das Unwahre in diesem Roman. Solche Briefe schreibt man nicht, wenn man noch so dumm ist, und man ist nicht mehr so dumm, wenn man solche Briefe schreibt. Sie sind zwar sehr naiv, streifen aber immer an die Grenze, wo das Kind zum Bewusstsein kommt. Sie ist und bleibt ein kleines dummes Mädchen auch in der Ehe. Sie ist Frau geworden mit Übergehung der Entwicklungsjahre. Und deshalb muss sie Kind bleiben. Ihre Ehetragödie wird, abgesehen von allem andern, dass sie über die verlorene Backfischzeit nicht hinweg kann. Denn sie ist zu schwerfällig und zu unglücklich, um solche Sprünge zu machen oder die Entwicklung im

schnelleren Tempo nachzuholen, wie andere frühzeitig verheiratete Frauen dies wohl oft vermögen. Ihr Mann ist viel älter, nicht schlecht, aber Spiesser, Egoist, Pedant und ohne allen Takt und jedes Feingefühl. Auch ist er ihr körperlich unangenehm, denn er hat feuchte Hände. Sie leben nebeneinander. Für sie ist er der Doktor Fangel, eine ungeheure Respektsperson. Sie ist seine zweite Frau, fühlt sich fremd in seinem Hause und bleibt eine Fremde. Wenn sie von der ersten Frau spricht, läuft ihr immer das Wort in die Feder: „die richtige Frau". Sie wird nie weder seine, noch eines anderen richtige Frau werden, weil sie sich immer im Distanzverhältnis des Kindes zum Erwachsenen fühlt, das Schelte und Prügel verdient, und das für sein Dasein keine Entschuldigung finden kann. Denn im Grunde ist es unnütz, versteht nichts, macht alles verkehrt, fürchtet sich bei jedem Schritte; in ihrer verschüchterten Kinderseele wagt sich nicht einmal ein Wunsch, eine Sehnsucht ans Tageslicht. Sie atmet schwer auf, wenn ihr Mann, der in der idiotischen Unschuld seines Spiesseregoismus ihr Peiniger ist, nur einmal freundlich zu ihr wird. Denn natürlich hat sie immer Unrecht. Nur einmal wagt sie schüchtern den Gedanken in einem Briefe auszusprechen: es wäre das beste, die Mutter nähme sie wieder nach Haus. Denn ach, der Mann ist etwas so ganz anderes wie sie. Sie findet später ein Gleichnis: sie hatte mit den Schwestern einmal eine kleine Maus befreit, sie legten sie ins Puppenbett, aber die zitterte und starb, wiewohl ihr die Katze noch gar nichts getan hatte, sondern nur erst mit ihr gespielt. „Aber das versteht eine Maus nicht; denn sie sind so verschieden voneinander. Beinahe so genau ist es, wenn man verheiratet ist,

ein Mann und eine Frau, und der Mann spielt mit seiner Frau."

Jedoch, sie ist Frau, und ganz leise regt sich der Gedanke, dass es etwas gibt, was ihr gehören wird, und erschreckt sie aufs neue. „Ich werde sehr viel weinen, wenn ich ein Kind bekomme." Und sie findet, dass sie doch viel zu klein ist, um ein Kind zu haben. Als sie schwanger wird, freut sie sich, weil jetzt die Nähterin ins Haus kommt, denn ausser ihrem Manne wohnt sie nur noch mit einer alten Wirtschafterin zusammen, die taubstumm ist, und mit der sie sich „taubstummisch" unterhält. Aber die ist bösartig, zanksüchtig und herrisch. Als Ulla endlich das Kind bekommt, ist es ein Mädchen, und kein Junge, wie Dr. Fangel sich gewünscht hatte und dann ist es noch dazu ein totes Mädchen. In dieser Zeit wird sie mit etwas Takt und Zärtlichkeit behandelt, und das rührt sie, zumal sie ja wieder glaubt, es wäre ihre Schuld, dass es ein Mädchen und kein Junge und noch dazu ein totes Kind gewesen. Da wird sie mutig und möchte wünschen, dass sie zum Ersatz für das tote Kind ihre Puppen wieder bekäme. Sie wird gewissermassen immer kindischer, entwickelt sich zurück in die früheren Kinderphasen der weiblichen Seele, aus Scheu, statt vorwärts über sie hinaus, wird immer unpersönlicher und verliert sich in der traurigen Öde ihres Daseins. „Da ist etwas an dem Himmel und der Heide hier, was bewirkt, dass man aufhört, viel zu sprechen," und das heisst für ein unentwickeltes Gemüt, auch zu denken und zu wünschen, am Ende zu leben. Es gibt so gar nichts, worüber die beiden Eheleute zu sprechen hätten. Sie hat nur einen Gedanken, ihre gänzliche Zwecklosigkeit, und wird bald eine

alte, müde Frau, die am liebsten still sitzt und ihre Hände besieht. Da beginnt sie allmählich zu merken, dass ihrer Seele Gewalt angetan worden ist, wenn sie's auch nicht begreift, und sie ahnt, dass sie betrogen ist, von der Mutter, vom Manne, von der Gesellschaft, vom Leben. Denn man hat ihr das angetan, wogegen sich jede Frau auflehnt, so verschüchtert sie auch sonst sein mag. Sie hatte noch einmal ein Kind zur Welt gebracht, und es war wieder ein Mädchen, und es war wieder tot, und man hatte ihre beiden Kinder, heimlich vor ihr, in das Grab zu der toten, wie sie sagt, der „richtigen“ Frau gelegt. So hat also diese sie bekommen, sie, die ihr alles geraubt, ihre ganze Ehe überschattet hat, und auch die Kinder gehören ihr, der andern. Da wird es der armen Ulla schwer, ruhig zu bleiben. Alles dreht sich in ihr herum. Und sie geht hin und stürzt sich in den Brunnen und entschuldigt sich noch in rührenden Abschiedsbriefen, dass sie den Ihren Trauer bereite, dass sie eine Selbstmörderin sei und der Brunnen nun nicht mehr gebraucht werden könne. „Aber ich glaube wohl, dass ich mich ein bisschen zu früh verheiratet habe, und ich wusste ein bisschen zu wenig.“

Die Geschichte schliesst analog der Erzählung „Das Kind“. Erst durch das Ende und den Abschiedsbrief errät Fangel die Leidensgeschichte seiner kleinen Frau, die nicht aufleben konnte in seiner Nähe, weil er vergessen hatte, ihr zu sagen, dass er sie liebte, und der sich doch wunderte und selbst unglücklich war, weil er so gar keine Gegenliebe fand und seine Frau nicht zum Weibe erwecken konnte. „Aber ich war ja dreimal so alt wie sie, und ich konnte nicht die richtigen Worte finden,

um es ihr zu sagen.“ Die darstellende Unwahrheit der Briefform ist auch in diesem Falle festzustellen. Wenn er hinzufügt: „Es tut mir im Grunde leid, dass ich vergessen habe“ usw., so soll diese Bemerkung seine schwerfällige Art charakterisieren, ist aber in seinem eigenen Munde nach der eben vorausgegangenen Erkenntnis nicht mehr möglich. Im letzten Grunde war Ullas Tragödie freilich nicht so sehr seine Schuld, als der Mutter, welche in echtem Weiberhass das Eheglück, das sie selbst verscherzt hat, andern Frauen zu verkümmern weiss, und seien diese Frauen auch ihre eigenen Töchter. Ja, gerade ihnen, weil sie die einzigen weiblichen Wesen sind, auf deren Schicksal sie Einfluss hat; besonders aber, eben weil es die eigenen Töchter, des Mannes Kinder sind.

Nur eins der gefangenen Vögelchen entflieht dem Käfig und wird der Mutter zum Trotz glücklich. Denn ein starkes Frauentemperament ist in ihm durchgebrochen, und sie hat den Mann gefunden, den sie liebt, und der sie liebt. Die Entwicklung dieser Mädchenseele vollzieht sich also ganz naturgemäss und selbstverständlich. Ihr Schicksal, ihre Gestalt und ihre Briefe bilden einen lieblichen Kontrast zu den Schicksalen und Mitteilungen der Heldin. Während diese immer trübsinniger und düsterer wird, werden die Töne der Nina immer heller und fröhlicher. Und sie ist so gar nicht ängstlich. Dadurch, dass sie in allen Dingen das Gegenstück Ullas ist, kommen viele Feinheiten in die Charakteristik der Personen und Dinge hinein, wird alles lebendiger, weiter, zarter, beziehungsreicher. Es kann keinen schärferen Gegensatz im Frauenleben geben als Ninas Hochzeitsreise und Ullas Ehe. Mit einem Worte wird

das Liebesverhältnis der Geschlechter in der freien Natur erhellt, wenn Nina das Gleichnis von der Maus und der Katze, das so charakteristisch ist für Ullas Untergang, aufnimmt und ihr zurückschreibt: „Aber er könnte gern mit mir spielen, so wie du von der Katze und der kleinen Maus schreibst — ich mag schrecklich gern zittern. Nur nicht so, dass ich daran stürbe.“ Noch stärker und bedeutsamer kommt der Kontrast in dem wichtigsten heraus. Ulla ist nie dahinter gekommen, was die Liebe ist, während Nina eines Tages aufjubelt: „Jetzt weiss ich ein grosses und wunderschönes Geheimnis!“ — Jedes dieser inhaltvollen Worte beansprucht eine Zeile für sich. Dabei ergänzen sich die beiden Schwestern. Ulla ist das geborene Hausmütterchen, das aber nicht Mutter werden soll, das nicht Weib, nicht Jungfrau gewesen ist, das Kind bleibt, aber wegen ihrer Sittsamkeit und Friedfertigkeit von der temperamentvollen und abenteuerlichen Schwester „Mütterchen“ angeredet wird. „Du bist das Gute und Stille in mir,“ schreibt Nina an Ulla. „Sonst bin ich nur eine flöckrige Wildkatze, aber wenn ich an dich denke, werde ich glatt und artig.“

Das Buch von der Ulla Fangel ist stärker als „Das Kind“, unmittelbarer und wirkungsvoller. Es ist auch reicher. Nicht der kleinste Vorzug dieser Bücher ist die zusammengedrängte Knappheit der Form. Was hier auf wenigen Bogen erzählt wird, dazu braucht man heute, da die grossen Wälzer wieder Mode werden, schon mehrere dicke Bände. Ein bedeutendes Talent und starkes Frauentemperament hat sich in ihnen angekündigt, das sicherlich bald unter den ersten Namen mitgenannt werden wird, welche heute vom germanischen Norden aus über das literarische

Europa sich verbreiten. Keine Frau, die nur als Parteigängerin mitmacht, was die Männer vortun, übertreibend oder karikierend, sondern eine Frau, die etwas Besonderes zu sagen hat, was nur eine Frau sagen kann, die in die verschlossenen Gebiete der Frauenseele hineindringt und mit unmittelbarer Gewalt darstellt, was sie gesehen hat.

„Rose Bernd."

Gerhart Hauptmann erregt heute nicht mehr das Aufsehen und das literarische Interesse, das er noch vor wenigen Jahren fand. Und das ist naturgemäss. Nicht nur, dass er begonnen hat, aus der Mode zu kommen — die Begeisterung und Teilnahme der künstlerisch und geistig Vorgeschrittenen hat er schon lange nicht mehr. Die Hauptsache ist: er hat uns in der alten Form nichts mehr zu sagen, und das fühlen und merken allmählich auch, die schwerfälligen Geistes sind. Seine Methode ist festgelegt, sein Brunnen erschöpft. Und so er uns etwas zu sagen hat, dann kann er es nicht sagen. Die grosse Tragödie des Dichters Hauptmann ist, dass er durch Natur, Selbsterziehung, Autosuggestion, Mode und Erfolg an eine künstlerische Zauberformel gebannt ist, von der er sich nicht mehr befreien kann, wiewohl er fühlt und weiss, dass er von ihr frei sein muss, dass es eine Entzauberungsformel geben muss, die ihn wieder zum freien Menschen machen kann.*) Die andere Frage ist: ob ihn diese Entzauberung noch bei künstlerischer Kraft finden wird. Vielleicht hat er sein letztes Wort noch nicht gesagt. Aber er war erschöpft, als der Bann von ihm weichen wollte, und er ist immer wieder unter seine Macht geraten.

---

*) Vgl. „Hauptmann als Dramatiker" in den „Neuen Essays."

Seit „Hannele“ ein ewiges Ringen gegen diesen Bann. „Florian Geyer“, „Die versunkene Glocke“, „Schluck und Jau“, „Michael Kramer“ und endlich „Der arme Heinrich“ — ein Kampf wie im Traume, gegen einen Alp, den man von sich stossen will und nicht kann. An Hauptmann hat sich auch die Zeit versündigt, diese kapitalistische Zeit, die Kunst wie Börsenaktien treibt ohne Rücksicht darauf, ob man das Unternehmen selbst, auf das diese Aktien ausgegeben werden, dabei zugrunde richtet. Die Börse hat kein Interesse an der Industrie, sondern nur an den Scheinwerten dieser Industrie. Sie werden ausgewuchert, die Kunst wie die Industrie. Auch Sudermann ist so ausgewuchert worden, denn er war nicht von vornherein der Stückeschreiber, zu dem er erzogen worden ist. Seine wie Hauptmanns Schuld war, dass er zugelassen, vielleicht sogar gewollt hat, dass er ausgewuchert würde. Hauptmann, die feinere und schwerfälligere Natur, hat unter dieser Auswucherung seines Talents mehr gelitten. Wiewohl er nicht sehr produktiv ist, hat er doch Jahr um Jahr an sich pumpen müssen, um den Markt nicht zu verlieren. Er hat sich preisgegeben, ehe er an seine eigentliche Arbeit gehen konnte. Heute glaubt man nicht mehr an ihn, er tut's vielleicht selber nicht.

Zuweilen versucht er wenigstens sich zu rehabilitieren, indem er bedingungslos zu seiner Methode zurückkehrt, bei der er sich am sichersten fühlt, wo er nicht so leicht straucheln kann. So mit „Fuhrmann Henschel“, so mit „Rose Bernd“. Es sind Gesundungsprozesse seines Schaffens, aber keine Gesundheitsbeweise.

„Rose Bernd,“ sein jüngstes Werk, das am 31. Oktober

1903 zuerst das Licht der Bühne erblickt hat, ist im viel geringeren Grade ein echter Hauptmann als „Fuhrmann Henschel“, auch weniger dramatisch. Aber es ist weit liebenswürdiger, es liegt eine stille Heiterkeit über ihm, eine milde Spätsonne durchleuchtet es. Es ist, als sollte seine Muse neue Flügel bekommen, ein leichter lyrischer Flaum liegt über den Gestalten, als wollten sie den massigen Erdboden des konsequenten Realismus verlassen, an dem sie doch mit den Füssen kleben. Das macht mir dieses Stück interessant. Alle Verbitterung ist scheinbar aus des Dichters Herzen gewichen, der seine Gestalten ohne Gehässigkeit zeichnet, alle, wodurch ihre dramatische Fragwürdigkeit freilich erst recht augenscheinlich wird. Die ganze Zufälligkeit der Vorgänge liegt am Tage. Kein Zwang, kein ehernes Gesetz, kein Fatum, kein religiöses oder naturwissenschaftliches Band hält das Schicksal seiner Helden und diese Welt zusammen. Jeder wohnt hier für sich in seiner eigenen Kammer, und plötzlich ist das Unglück da, weil keiner aufgepasst hat. Dies ist sogar die Idee des Dramas, wo jeder für sich, seinem Vergnügen und seiner Pflicht, seiner Arbeit und seinem Glauben lebt. Die am liebenswürdigsten gezeichnete Person, die Frau des Erbscholtiseibesitzers Flamm, ist sogar äusserlich an ihren Rollstuhl gefesselt. Also gewissermassen die Tragödie der Unfreiheit, das Drama des anarchistischen Individualismus, nur ohne dramatischen Akzent und Impuls aufgerollt. Das Ganze, wie so oft und beinahe immer bei Hauptmann, als Idyll gedacht, ein Poem von stiller liebenswürdiger Entsetzlichkeit. Zwei Akte spielen in sonnenheller fruchtbarer Landschaft. Nirgends tragische Schrecken. Einmal steht

ein leichtes Gewitter am Himmel. Sonst liebenswürdige Natur, liebenswürdige Menschen, mit einer Ausnahme, dem Maschinisten Streckmann, der aber am meisten geliebt wird, und selbst leidlich liebenswürdige Verhältnisse. Aber über alle diese Liebenswürdigkeiten laufen Schatten, auch dieses Paradies ist unterminiert. Es bereitet sich eine Katastrophe vor, die unvermittelt von Zeit zu Zeit sensationell ausbricht und schliesslich ein Herz, ein Menschenschicksal und eine Familie begräbt. Denn es fehlt an der rechten Liebe und folglich am rechten Verständnis. Alles nur Egoisten, Genussmenschen, Frömmler. Hauptmann, der von Haus aus tief befangen war vom Pietismus, der Religion der Enge und der kleinen Seelen, hat also hier auch eine Erlösung erfahren, wie denn sein späteres Dichten immer wieder Befreiungsversuche darstellt. Das soll man ihm nicht vergessen, was immer man ihm vorzuwerfen haben mag. Freien Geistern hat er nie viel zu sagen gehabt, aber dass er ein Freier zu werden unermüdlich, wenn auch ohnmächtig, kämpft, bringt ihn in ihre Nähe.

Die Geschichte der Rose Bernd ist sehr einfach. Sie ist dem Buchbinder August Keil verlobt, hat sich aber dem Christoph Flamm in Liebe ergeben, in dessen Hause sie fast wie ein Kind gehalten wurde. Der hat sie verführt, weil er in aufklärerischer Selbstüberhebung Ärgernis nahm, dass sie der frömmelnde, geistig und körperlich verkrüppelte Keil heiraten soll. Aber das wäre noch nicht schlimm gewesen. Da hat sie der intrigante, eitle, neidische Dorf-Don Juan Streckmann belauscht und sie verfolgt und verängstigt, bis sie sich auch ihm hingab, dem Ungeliebten, Gehassten. Da war kein Halten mehr. Und als er gar ihre Schande

vor allem Volke erst andeutet, dann ausschreit, da bricht die Katastrophe herein. Der Bräutigam verliert im Handgemenge ein Auge, die vor Scham, Angst und Empörung wahnsinnige Rose leugnet in ihrer hysterischen Besessenheit alles, selbst die gleichgültigsten Umstände, schwört falsch und geht hin und erwürgt ihr eigenes Kind.

Die Handlung ist nicht sehr wahrscheinlich. Dass Rose unbemerkt niederkommen kann, ist sogar in dieser Welt höchst auffällig. Die Darstellung dieser Frau aber selbst ist von starker Kunst. Die Ausbrüche ihrer Natur sind ebenso packend als wahr. Äusserlich gesehen ist auch ihr Wahnsinn mehr medizinischer als poetischer Art. Aber das Pathologische menschlich und unmittelbar zu geben, das eben ist die Kunst Hauptmanns, welcher am glücklichsten ist, wenn er Menschen darstellt, denen die Zunge noch nicht gelöst ist, die das Leid ihres Herzens nicht zu sagen vermögen, es aber auch nicht zurückhalten können, dass es ausbricht und sich selbst gewaltsam Bahn macht und hinausschreit in die Welt. Darin sind seine Helden, besonders Fuhrmann Henschel und Rose Bernd, die dessen weibliches Gegenstück ist, ihm selbst, dem Dichter, verwandt. Da ist seine Kunst immer echt und stark.

In der äusseren Entwicklung der Vorgänge ist dies neue Stück besser aufgebaut als irgendein anderes von Hauptmann. Es hat sogar einen richtigen dramatischen Höhepunkt am Ausgang des dritten Aktes, wenn auch mehr sensationeller als dramatischer Art. Aber die ganze Darstellung ist fast rein episch. Es ist eigentlich fast alles nur erzählt und rollt sich episch, statt dramatisch auf, was man

besonders in der Buchausgabe*) erkennt, wenn man die beschreibenden Szenenangaben liest, die der Schauspieler zu spielen höchstens versuchen kann. Das Ganze eine ausgezeichnete epische Studie in dramatischer Form, oder ein Idyll mit dramatischen Effekten, ein naturalistisches Idyll des Kindesmordes.

Gegen Rose Bernd gehalten, sind die anderen Personen des Dramas nur mit leisen Strichen oberflächlich gezeichnet. Mit der Schwere haben sie auch die Bodenständigkeit eingebüsst. Zuweilen schweben sie etwas verloren im leeren Raum. Am besten ausgeführt ist noch der pietistische Buchbinder, der das letzte Wort behält, und in dem doch etwas, wenn schon nicht von der wahren Liebe, so doch von der wahren Gütigkeit lebt. Dass der die Handlung ins Rollen bringende Streckmann und Roses erster Verführer Flamm, zumal zwischen diesen beiden ein immerhin kompliziertes Verhältnis besteht, nicht besser durchgeführt und so im allgemeinen gehalten sind, das sind schwere Fehler nicht nur des Dramatikers, sondern auch des Naturalisten.

Da das Drama in seiner episch-idyllischen Haltung sich viertelstundenlang nicht von der Stelle bewegt, auf der Szene nichts geschieht, ganze Szenen vorübergehen müssen, ehe ein neues Moment hinzukommt, zumal auch das rechte naturalistische Temperament fehlt — Hauptmann hat an seiner eigentlichen Methode scheinbar auch allmählich das Interesse verloren — so ist eben das Drama auf der Bühne stellenweise langweilig und ermüdend. Der Dichter gibt weder der Phantasie noch dem Interesse des Zuschauers

*) Berlin, S. Fischers Verlag.

Nahrung und verzichtet hier noch ganz besonders auf alle Spannung.

Hauptmann hat gewiss nicht gehalten, was er versprochen hat, und ist masslos überschätzt worden. Aber seine schwächlichen aufgedunsenen Nachfolger machen ihn geradezu ehrwürdig.

„So ist das Leben."

Durch das Überbrettl, das sich in seiner Entwicklung so schnell verrannt hat, ist Theater und Drama gewissermassen wieder in seine ursprünglichen Bestandteile zerlegt worden. Man ging vielfach auf ihre Anfänge zurück, denen nun ein höherer Sinn oder eine aktuelle Bedeutung gegeben werden sollte. Es hatte geradezu eine auflösende Kraft. Ein schöpferischer Geist, dem die Kritik oder Satire gewöhnlich durch Negation und Zerstörung vorarbeitet, hätte diese ihm zugeworfenen Teile entweder neu zusammengesetzt zu einer höheren Form des Dramas oder einzelne dieser Teile selbständig weiter entwickelt.

Frank Wedekind schien anfangs der Mann zu sein, der in sprudelnder Laune und übermütiger Zerstörungslust das moderne Drama umzugestalten vermöchte. Er hatte die Keckheit und Gewissenlosigkeit, die nötig war, das Drama, das im Thesen- und Milieustück stecken bleiben wollte, aus diesem Sumpfe dramatischer Indifferenz herauszureissen und wenigstens der Komödie diejenige Aktualität und Verwegenheit zu geben, ohne die das Drama, welches zuletzt die höchste Form des Kampfes ist, immer wieder versinken muss. In seiner Tätigkeit als Redakteur des „Simplizissimus" hatte sich in ihm eine gewisse politische Pointiertheit entwickelt, jene Kunst literarischer Augenblicksbilder, Zeitwitze, Kapriolen, Kopfsprünge, grotesker Übertreibungen,

die schliesslich ohne Rücksicht auf die Wirklichkeit und ihre Voraussetzungen im Geiste des Dichters ein selbständiges Leben führen und die Phantasie des Satirikers befruchten.

Das war ein Ausweg zur politischen Komödie, und ich glaube, dass sie sich aus einzelnen Formen dieser Satire entwickeln könnte. Aber Wedekind selbst ist mit seiner Art bisher nicht weit gekommen; er hat wohl die Keckheit und Originalität, aber ihm fehlt die Frische und Fülle des Lebens, das man zwar in der Satire überwinden kann und zuweilen überwinden muss, aber das man nicht überspringen darf. Eine gähnende Blasiertheit zeichnet seine Dramen von Anbeginn aus. Der Karikaturenzeichner verlernt ja immer bald das Sehen der Dinge, ein höheres künstlerisches Ziel, wenn er es gehabt hat, hat dieser Dichter jedenfalls schnell genug aufgegeben oder vergessen. Er scheint sich früh überreizt und jeden Nerv seiner Kunst bis zum letzten Faden ausgenutzt zu haben. Eine wilde Phantasie ist geblieben, aber sie hat ihre Beziehungen zur Wirklichkeit verloren, die Gestalten treiben sich sinnlos im Chaos umher, der Boden ist ihnen längst unter den Füssen fortgezogen, fliegen können sie auch nicht, es entwickelt sich aus den alten Elementen kein neuer Organismus des Theaters, und gegenstandslos wurde am Ende auch die Satire. Wohl schwirren die Pfeile in der Luft, aber wen sollen sie treffen? Realität und Ziel, beide sind entschwunden, und wenn die Gestalten vorübergezogen sind, bleibt die Leere zurück. Mit seinem Schauspiel „So ist das Leben“*) läuft er endlich sogar in die Trivialität ein.

---

*) Paris, München, Leipzig. Verlag von Albert Langen.

So ist das Leben. Aber wie ist das Leben? Wenn jemand eine Flasche Wein geschenkt bekommt und gerade an dem Tage krank ist, so dass er ihn nicht trinken darf, dann sagt er wohl: so ist das Leben. Das kann man ihm auch nicht weiter übelnehmen, denn jede Krankheit schwächt. In solchen verzweifelten Momenten ist man selten geistreicher. Wenn aber Frank Wedekind eine so platte Redensart einem Stücke als Titel gibt, dann erwartet man schon eine recht blutige Satire auf die Philosophie des Spiessers überhaupt. Ich bekam einen gewaltigen Schreck, als ich merkte, dass diese Redensart ganz ernsthaft im Schauspiel die Marksteine der Handlung bezeichnet, gewissermassen die Begleitphilosophie dieser Handlung ist.

Also wie ist das Leben? Ein König wird durch eine Revolution vertrieben. (Der König, Handlung und Charakteristik sind ganz im allgemeinen gehalten, wir befinden uns im Märchenland von Nirgendwo und Irgendwann.) Und dieser König muss nun in geduldiger Ergebung des gewaltigen Mannes harren, bei dem er die Schweine hüten darf. Wir sehen ihn die ganze Skala nach unten hinuntersteigen. Er wird alsdann Schneider, als welcher er zwar durch die Eleganz seines Schnittes, nicht aber durch die Tüchtigkeit seiner Arbeit die Zufriedenheit seines Meisters gewinnt. Von den Gesellen gehänselt, lässt er sich schliesslich zu einer grausen Majestätsbeleidigung hinreissen, mit welcher er sich aber selber trifft, da er ja doch der wahre König ist, nicht aber der ehemalige Schlächtermeister Pietro Folchi, der ihn vertrieben hat und jetzt auf seinem Trone sitzt, aber offenbar besser regiert als

sein Vorgänger. Ist wirklich das Leben so? Und was will eigentlich Wedekind mit dieser königlichen Majestätsbeleidigung sagen? Im Drama wenigstens ist sie kaum mehr als ein gelegentlicher Einfall, dessen tiefere Bedeutung höchst unklar bleibt.

In der Gerichtsverhandlung, in welcher der wahre König eine pathetische Rede auf das Königtum hält und zu zwei Jahren schweren Kerkers verurteilt wird, kommt die Zeitsatire deutlicher heraus. Es ist die beste Szene und wohl der satirische Gipfel des ganzen Schauspiels. Die grotesken Übertreibungen, sowie die Anspielungen auf Zeitereignisse sind sehr erheiternd, und sie zeigen, wohin sich die Überbrettlkomödie hätte entwickeln können. Wir finden den König dann wieder im Kerker, wo er Strohmatten machen muss und dazwischen die Laute spielt. Aber der Ernst dieser Komödie, oder was es sonst ist, ist sehr schal, wie überhaupt die sentimentalen und lyrischen Partien des Dramas schwach und sinnlos sind. Einzelheiten verführen zuweilen, ihnen einen tieferen Sinn zu geben, z. B. dass der Gefangene sich nie so frei und glücklich gefühlt hat, als in der Einsamkeit seiner Zelle, und hier den Erzieher seines Kerkermeisters spielt, der zeitweilig in seine alte Tierheit wieder zurückfällt.

Später zieht dann der arme König mit seiner Tochter, die immer wieder von ihm getrennt wird und ihn immer wieder erreicht, als Schauspieler durch die Lande. Er glaubt durch den Vortrag seines Schicksals die Menschen rühren zu können und erlebt einen grossen Erfolg — als Komiker. So ist in der Tat oft das Leben, wenigstens die moderne Lyrik bestätigt es.

Diese Szenen, in denen sich die herumziehenden Künstler, Bajazzi, Kunstreiter, Schauspieler, am Fusse einer knorrigen Eiche unter dem Galgen produzieren, sind die wildesten und originellsten. Sie verraten den Ursprung des Dramas, wie ich ihn oben angedeutet habe, denn Frank Wedekind ist der eigentliche und spezifische Überbrettldichter, der die ganze Gattung vertritt. Dieses sehnsüchtige Zurück zu den Anfängen der Schauspielkunst, zum Thespiskarren und zur Bretterbude, in unserer Zeit einer raffinierten Theatertechnik und eines gewaltsamen Realismus auf der Bühne, ist mir das interessanteste an Wedekinds Schauspiel. Mit solch einem entschlossenen Zurück setzen oft die grössten Fortschritte der Kunst ein. Goethe z. B. führte mit seinem „Faust" nicht die Tragödie Racines fort, sondern ging zum alten Puppenspiel und zur Kasperlbude zurück. Nur mit dem Unterschiede, dass Goethe das alte Puppenspiel und die Hanswurstiade nicht als Selbstzweck mehr behandelte, sondern zum Vehikel einer Weltdichtung machte, an das man nicht denkt, wenn man mit ihm durch Himmel, Welt und Hölle fährt. Wedekind aber gibt diesen Bajazziszenen und Hanswurstiaden keinerlei höheren Zweck und Sinn, sie sind nur wieder eine neue Etappe im Leben des Königs, der, unerkannt, verhöhnt und ausgelacht, im Bettlerkleide durch sein Land wandert. Es entsteht nicht einmal irgendeine wichtige Phase in der Königskomödie selbst. Eine Symbolik oder höhere Idee vermag ich hier nicht zu erkennen, es sei denn, dass Wedekind Himmel und Hölle in Bewegung setzen muss, um die Banalität seines Titels zu illustrieren. Es bleibt hier wie sonst alles in der Luft hängen, Bild und Idee haben nur indirekten oder mangel-

haften Zusammenhang, und das gibt gerade diesem Werke fast das Gepräge absoluter Stillosigkeit.

Noch weniger greifbarer Sinn steckt in der nächsten Szene. Der König mimt in seiner alten Hauptstadt vor seinem Nachfolger und rührt ihn derart, dass dieser ihn als Hofnarren ins Schloss mitnimmt und zu einer Art höheren Ratgebers macht. Doch was er mimt, ich hab's nicht verstanden. Dass es sein eigenes Schicksal, seine Schuld und Reue ist, mag man zur Not noch erkennen, aber die Worte, die er spricht, haben weder einen tragischen noch einen komischen Gehalt, sind weder gegenständlich noch satirisch. Es sind eben nur Worte, wie denn Wedekind sich hier die Aufgabe gestellt zu haben scheint, das ganze Theater wieder in seine Elemente aufzulösen.

Fünfter Akt. Im Schloss. Zum drittenmal soll der König verbannt werden, diesmal weil er seiner Tochter nicht befehlen will, die Bewerbung des Thronfolgers abzulehnen. Zu Beginn hatte er dieselbe Bewerbung seinerseits höhnisch zurückgewiesen, als Pietro durch die Verbindung seines Sohnes mit der Prinzessin die Dynastien zu verknüpfen plante, wie sich denn die Komödie zum Schluss in ihren eigenen Schwanz beisst. Ob dieses Plagiats seines Schicksals, weil er schon einmal von demselben Manne unter gleicher Androhung des Todes verbannt wurde, bricht der König in furchtbares Gelächter aus, verrät sich auf diese Weise, man will ihm aber nicht glauben und hält ihn für wahnsinnig, wie man ihn bei den Schauspielern für einen Komiker nahm. Niemand will ihm glauben, weder im Ernst noch im Spiel. „Und nun soll ich der Allmacht Spuren tiefer ergründet haben als je ein Mensch, um schliesslich

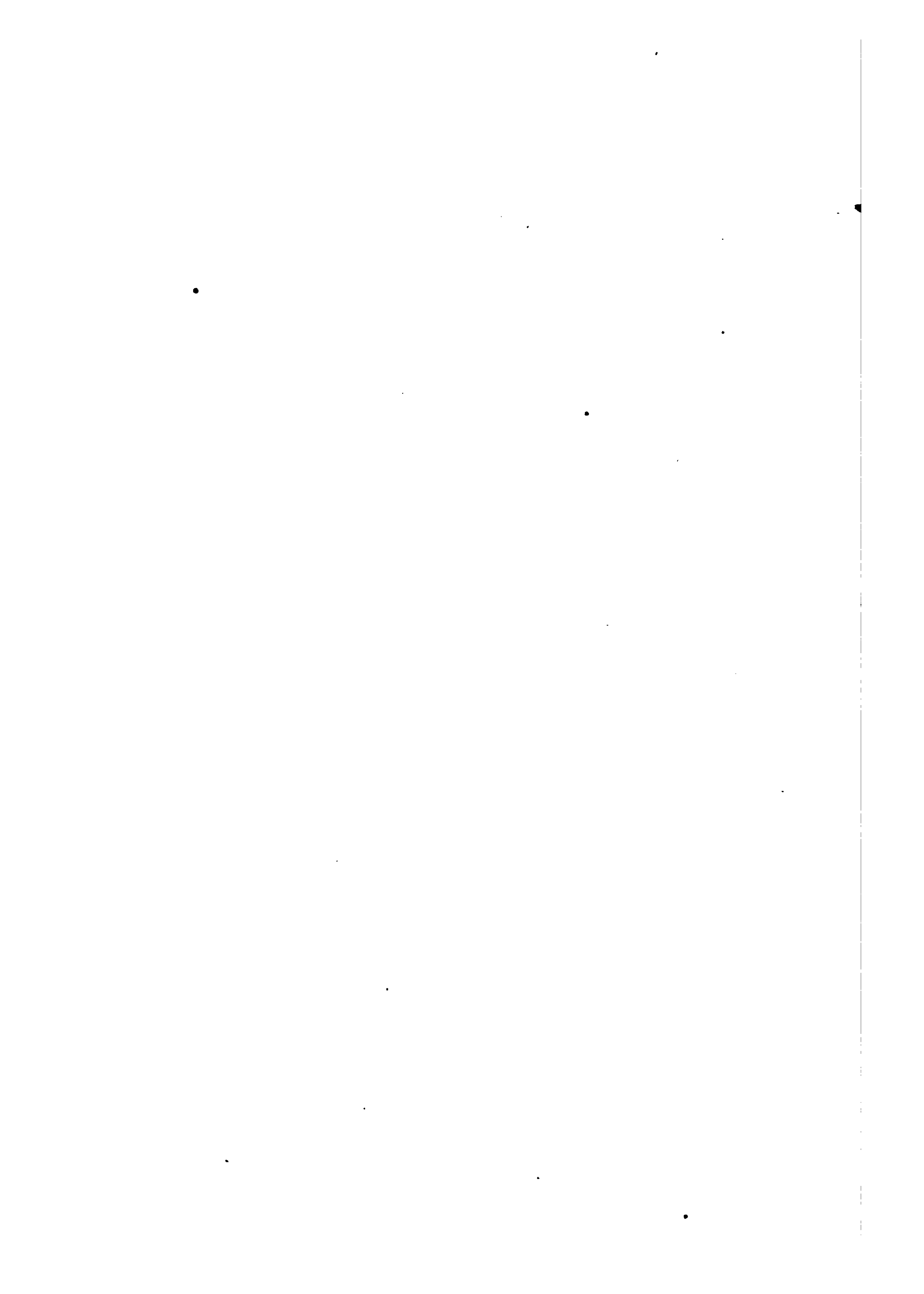
als wahnwitzig zu gelten? — Aber so ist das Leben!" An dieser seiner Plattheit geht er denn auch zugrunde, sein Tod wird zwar äusserlich motiviert, denn von seiner Kerkerzeit hat er was zurückbehalten, kann also nicht mehr alles ertragen. Aber gerade dieses reale Motiv in einer Welt, in der keine Realität mehr Geltung hat, macht seinen Tod erst recht stillos. Er dankt ab, zwar nicht als König, als welcher er sich nun nicht mehr erweisen kann („wer kann durch seinen Leichnam beweisen, dass er König war") — „sondern nur als Mensch". Gleichwohl wird er in der Fürstengruft ruhen, denn die Geschichte soll nicht sagen, dass der ehemalige Fleischer einen König zu seinem Hofnarren gemacht habe.

Es fehlen diesem Schauspiel, wie man sieht, nicht nur alle dramatischen und wirklichen Voraussetzungen, sondern selbst die klaren Beziehungen zur Wirklichkeit. Was Wedekind gewollt hat, das weiss kein Mensch, vielleicht er selbst auch nicht. Einzelne Motive sind in ihrer satirischen und grotesken Absicht noch zu erkennen: der König als Hofnarr an seinem eigenen Hofe, der König als Majestätsbeleidiger seiner selbst, die nicht geglaubte Tragödie, die komisch wirkt, der Verteidiger, der gar nicht den Angeklagten, sondern etwas ganz anderes verteidigt und diesen hineinlegt, der Staatsanwalt, der sich wie eine Hyäne auf sein Opfer wirft, die ganze Gerichtsverhandlung, das sind die disjecta comoediae membra. Aber in der Ausführung ist alles zusammenhanglos und fadenscheinig, das Ganze ist weder eine Königskomödie noch eine Königstragödie oder Tragikomödie, weder eine Verspottung des Königtums noch die Verherrlichung einer königlichen Seele im Bettler- oder

Künstlergewande, sondern gibt nur die zusammen- und durcheinandergeworfenen Teile eines Baues, dessen Zweck und Komposition nicht mehr erkannt werden können. Also wirklich ein Zerstörungswerk. Dem Ganzen fehlt wie die zusammenhaltende Idee oder Tendenz auch der dramatische Rhythmus, der Handlung und Problem über Abgründe und Sümpfe, durch Wasser und Luft führt und dem Drama Stetigkeit gibt. Die Szenen entwickeln sich nicht auseinander, es führt keine Linie von einer zur andern, keine Welle streicht herüber von Ufer zu Ufer, die Teile versanden und liegen weit zerstreut im Meere. Es fehlen die äusseren wie die inneren Beziehungen. Die nur lose zusammengerafften Szenen fallen überall wieder auseinander.

So ist das Leben. Frank Wedekind hat sich offenbar in literarischen Kleinigkeiten zu sehr verausgabt, und so wich das Leben von ihm. Daher die Leere dieses Stückes. Aber es wächst ihm vielleicht noch einmal zu, wenn er seinen Einfällen Zeit lässt, auszureifen, seinen Gestalten, sich mit Realität zu erfüllen, wenn er nicht jeden flüchtigen Reiz ins Bewusstsein aufnimmt und seinen Nerven Ruhe gönnt, statt sie künstlich zu stimulieren. Wenn dieser reich begabte Autor noch einmal seine Renaissance erlebt, dann kann er für unser Theater noch sehr wichtig werden, das einer Neugestaltung so dringend bedarf. Mit Einfällen allein, auch wenn sie noch so brillant sind, ist die Literatur nicht zu retten.

II. Literatur und Literaturmache



Der Aphorismus.

Das Anschwellen der Aphorismenliteratur, besonders in der Presse, wird wie so manche andere Zeitkrankheit heute auf Nietzsche zurückgeführt. Wir haben hier auf dem Gebiete der Prosa dasselbe, was nach Heines Tode in Versen die Literatur verseuchte. Darin gleichen sich ja am Ende, wenn nicht alle Genies, so doch eine Gruppe unter ihnen, diejenigen, die die Form aufs höchste ausgebildet, Gedanken und Gefühle auf die kürzeste Formel, den einfachsten Ausdruck gebracht haben. Es sieht dann so kinderleicht aus. Das kann scheinbar jeder. Und namentlich der Dilettant, der immer das Ende mit dem Anfang der Kunst verwechselt. Die kleinen Liedchen von Heine, mit der Nonchalance hingeworfen, mit den Nachlässigkeiten der Form alles gesagt, als hätte es der Augenblick geboren, gedichtet, wie man spricht, heute wissen wir, was diese Nachlässigkeiten und dichterischen Ungeniertheiten ihm für Schweiss gekostet haben, wie viel Nächte er ihnen geopfert, wie nur dem äussersten Raffinement gelang, was sich als das Kind der Laune gab. Das, was täuscht in diesem Falle, ist, dass alles fortgefallen, beiseite geschafft ist, was der Pointe vorausging, was die Stimmung hervorbrachte. Dasselbe gilt für den Aphorismus, von dem Nietzsche, vielleicht der grösste Vertreter dieser Literaturgattung, sagt,

dass er an jedem seiner glänzenden Aperçus gemeisselt habe wie der Bildhauer an der Statue. Mit jedem Stück Material, das ausgemeisselt, abgebröckelt wurde, um das Antlitz des Gedankens reiner, leuchtender hervortreten zu lassen, wird das ganze Kunstwerk vereinfacht, verdeutlicht. Man kann ja überhaupt von der Kunstform sagen: je einfacher, selbstverständlicher sie aussieht, um so schwieriger war sie zu machen. Noch weit weniger aber begreift der Dilettant die Summe von Erlebnissen, Erfahrungen, Enttäuschungen, die nötig waren, einem Gefühl oder Gedanken jene letzte Form zu geben, was ein glücklicher Vers oder Satz alles in sich resumiert, dass alle Literatur und Kunst zuletzt nur verkürztes Leben ist. Goethe, der doch allein schon den Aberglauben zerstreuen sollte, als wäre der Aphorismus eine moderne und undeutsche Erscheinung, sagt gerade in bezug auf den Aperçu: „Man muss alt werden und Geld genug haben, seine Erfahrungen bezahlen zu können. Jedes Bonmot, das ich sage, kostet mir eine Börse voll Gold."

Der Aphorismus grassierte in den deutschen Zeitungen lange vor Nietzsche und fliesst aus zwei Quellen. Eine Zeitung muss vielerlei bringen, alles in kleinen Dosen und braucht gewisse Kleinigkeiten, als Füllsel für einige Rubriken. Das ist auch der einzige Grund, weshalb manche Blätter zuweilen Gedichte bringen. Noch besser aber erfüllen Aphorismen, die sogenannten „Gedankenspäne" oder „Gedankensplitter" unserer Zeitungen, diesen Zweck (schon diese Bezeichnung verrät die geradezu konträre Natur dieser Literaturgattung der Presse). Die andere Quelle ist die Banalität, zu der fast alles getrieben sein muss, was ein Teil der Presse noch von Kunst, Wissenschaft, Literatur ge-

brauchen kann. Wieder erscheint der Aphorismus, um der Denkfaulheit zu dienen und so entstehen denn jene zwei Gruppen von Zeitungsaphorismen, von denen die einen das sagen, was niemand mehr in Europa oder Amerika bestreitet: dass es nass ist, wenn es regnet, dass Shakespeare ein Dramatiker war, dass Amors Pfeile schmerzen, und was der europäischen Weisheit mehr ist. Die anderen aber wollen etwas mehr sein und glauben geistreich oder parodox zu sein, wenn sie abgeschmackt sind. Aus ihnen schöpfen die Witzblätter. Da lesen wir, dass die Fische die Gedanken der Flüsse sind, dass die Lyrik der Schlafrock der Poesie ist u. dgl. m. Sie exzellieren in Vergleichen, die man für um so glänzender zu halten scheint, je weiter und gewaltsamer sie hergeholt sind.

Mit dieser Schmarotzerliteratur, die sich allerdings in letzter Zeit ungemein entfaltet hat und auch auf Nietzsche zuweilen sich beruft, hat der so wenig zu schaffen wie Goethe mit gewissen Goethe-Schriften. Aber es ist auch nicht wahr, dass er gewissermassen den deutschen Aphorismus geschaffen hat, der wohl an Glanz, aber nicht an Tiefe und Mannigfaltigkeit hinter der französischen zurücksteht. Wahr ist vielmehr, dass Nietzsche, der hier wie in vielem andern die europäische Kultur von Jahrhunderten in sich resumiert, sowohl im deutschen wie im französischen Aphorismus wurzelt, und dass man an ihm die Natur und Geschichte des Aphorismus studieren kann.

Was ist ein Aphorismus? Die Kürze des Ausdrucks und die Paradoxie des Inhalts ist beinahe alles, was die meisten von ihm wissen oder gelten lassen. Sie würden ihn vielleicht definieren als den verkürzten Essay. Andere wieder sehen

in der Zusammenhanglosigkeit das Wesen des Aphorismus, und sie dürfen sich sogar auf seine Geschichte berufen. Denn er taucht zuerst in der Medizin auf, wo Aphorismen auf vereinzelte Beobachtungen im Gegensatz zu einer geschlossenen Naturphilosophie oder -erkenntnis, einem medizinischen System, bezogen werden. Hippokrates war der erste, der ein medizinisches Buch Aphorismen nannte, und ihm folgten später Platner und Boerhaave. Der Aphorismus hat hier einen rein empirischen Charakter und enthält eine Beobachtung, eine Regel oder eine Lehre. Später wurde der Name auf politische und gesellschaftliche Betrachtungen angewandt. Und wenn er bei den Franzosen früh in Blüte kam, so hat das seinen Grund in dem weltmännischen, empirischen Charakter ihrer Schriftsteller. Welterfahrene Geister, Skeptiker, Politiker und Dilettanten pflegten ihn zuerst. Denn er eignet dem Anfänger wie dem Fertigen, dem vorsichtigen wie dem überlegenen Geiste, und namentlich dem Freigeist, der sich vor Systemen, Einengungen und Vorurteilen hütet; und es ist daher kein Zufall, dass Schriftsteller, die aus der obersten Gesellschaftsschicht stammten, ihre Weltbetrachtung und Weltverachtung so gern in Aphorismen niederlegten.

Der Aphorismus ist also zunächst ein Erfahrungs- und dann ein Lehrsatz. Mit der Zeit saugt er alle Formen und Inhalte der Literatur in sich auf und wird das verkürzte Spiegelbild der ganzen Literatur. Wie er sich zum Epigramm zuspitzt, wie er sich, aus Vorsicht oder Feigheit oder Gutmütigkeit, mit dem Gewand der verschiedensten Gattungen umkleidet, im Tierfell der Fabel erscheint bei Lafontaine, und sich verallgemeinert, in den Charakterbildern

Labruyères, wie er sich abkühlt zu eiskaltem Hagelschauer der Erkenntnis, bei La Rochefoucauld, wie er sich in Zweifeln windet bei Pascal, wie er die Wissenschaft und Philosophie als Lichtpfeile einer alten Gesellschaft ins Herz schleudert, bei Voltaire, wie er in boshaften Anekdoten plaudert, bei Chamfort, das zeigt uns die Geschichte der französischen Literatur, deren Natur: Widerspruch (Antithese), Kürze (Epigramm), Aktualität und Klarheit ist.

Steht der französische Aphorismus gewissermassen über aller Literatur, indem er die letzten Erkenntnisse und Wahrheiten vorweg nimmt und, ein übermütiger und temperamentvoller Junge, aus der Schule plaudert, so lebt der deutsche Aphorismus in guter Nachbarschaft mit allen anderen Literaturgattungen. Er ist nicht so weltmännisch klug, aber proteusartiger, und nimmt beinahe sämtliche Gestalten an. Die Geschichte des deutschen Aphorismus, die ja, wie die des Aphorismus überhaupt, erst noch geschrieben werden muss, wäre in nuce die Geschichte der deutschen Literatur selbst. Der Aphorismus wird für uns noch charakteristischer als für die Franzosen, denn er entspricht besser dem aphoristischen Charakter, den ganze Gattungen, zum Beispiel der humoristische Roman, ganze Abschnitte, wie die Romantik, und viele Schriftsteller, etwa Lessing, Börne, Otto Ludwig, aber auch Goethe, Jean Paul, Nietzsche u. a., bei uns haben. Lessing, der das Recht zu forschen dem Besitz der Wahrheit vorzog, hat einen spezifisch aphoristischen Stil. Ihm war es nicht ums Fertigwerden zu tun, und fragmentarisch blieben selbst seine Hauptwerke, wie der „Lakoon“; zieht man noch die rein

gelehrten Untersuchungen und Streitigkeiten ab, so bleiben eine Reihe von Aphorismen, granitne Sätze, die kein System, kein Ganzes geben, hart aneinander gereiht, wuchtig herausgehauen aus dem Erdreich seiner Kenntnisse, Erfahrungen, Beobachtungen, kühn hingeschleudert, unbekümmert, ob sie zu Fundamenten neuer Gebäude, zu Mauer- oder Stützwerk dienen oder die Türme krönen sollen. Ebenso sind Herders Werke zum guten Teile eine Sammlung von Aphorismen, zerstreute Bemerkungen, Beobachtungen, Erkenntnisse über die Literatur aller Völker und Zeiten, fahrig, aber ganz leise widerklingend von den erlauschten Tönen und Melodien; im Unterstrom seines Stils meint man die Weltharfe in ihrem unendlichen Spiel zu vernehmen. Goethes Aphorismensammlung gleicht einem Korbe voller reifer Früchte, die von selbst dem Baume entfielen, wenn der Wind durch seine Krone fuhr. Sie stammen meist aus seinem Alter und sind in schönster Fülle vorhanden, wenn ein eifriger Sammler sie auflas, ein treuer Eckermann, der ihm die goldenen Sprüche vom Munde las. In seinen Aphorismen, seiner Spruchweisheit, erinnert Goethe mehr als durch irgend etwas anderes an das Griechentum. Er, der mit deutschen Schulphilosophen so wenig, fast nichts anzufangen wusste, war ein Philosophus im klassischen Sinne, ein Weiser, dessen Weisheit das Resultat eines langen und reichen Lebens war. Bei Goethes Jugendfreund F. M. Klinger ersetzte schliesslich der Aphorismus den Roman. Er hatte eine Serie von Romanen geplant und zum grossen Teil geschrieben, die, etwa wie Zolas Romanserie Rougon-Macquart eine Gesellschaftsfolge, entsprechend dem spekulativ philantropischen Charakter seiner Zeit, eine Ideenfolge

darstellen sollten. Zola verherrlicht im letzten Bande, „Dr. Pascal", den Vertreter der wissenschaftlichen und sozialen Theorien, auf die sein Epos sich stützt; Klinger wollte etwas ähnliches, und sein letzter Band hätte eine Fülle von Welt- und Lebensweisheit widerspiegeln müssen. Er schenkte sich den Roman, und es blieb eine Sammlung von Maximen und Aperçus, die bestimmt ward, alle seine Romane zu überdauern. Die klassische Epoche hat in Lichtenberg ihren typischen Aphoristen, den Skeptiker, der mit kalt-gutmütigem Lachen höhnisch an brüchig gewordene Mauern der Erkenntnis rührt, mit spielerischer Wissbegierde über alles irrlichteliert und mit dem Werkzeug der Erkenntnis, der Sprache, ein wenig schelmt. Sein Zeitgenosse, Th. G. v. Hippel, ist auf ganz ähnliche Art wie Klinger zu seinen schönen Aphorismen gekommen. Ein echter Aphorist und Vorgänger Jean Pauls, hat er in seinen Romanen, die eigentlich nur Vorwände geistvoller Betrachtungen, d. h. Aphorismen, und launiger Einfälle waren, eine Fülle von tiefen und bedeutenden Aussprüchen niedergelegt; eine Reihe, die schliesslich ganz herausfiel oder keinen passenden Platz fand, bildet dann eine Sammlung für sich. Sie erinnern an die klassische Aphorismensammlung Turgenjews, die „Gedichte in Prosa", nicht freilich durch die Form, wohl aber durch die Tendenz, allgemeine Wahrheiten, Erfahrungen und Lebensregeln in dichterischer Gestalt zu geben, Bilder, Symbole, ausgeführte Vergleiche, lyrische Grundstimmung, sich bis zum Hymnus erhebend. Diese Entstehung haben viele deutsche Aphorismen — noch vor dreissig oder vierzig Jahren, etwa bis auf Berthold Auerbach — konnte man sich einen anständigen deutschen Roman

ohne solche Aphorismen nicht gut vorstellen, wenn sie nur naturgemäss, möglichst in Gesprächen, Briefen, Tagebüchern, Selbstbetrachtungen usw. vorgebracht waren. Goethe hätte man in diesem Punkte nicht mehr „Die Wahlverwandtschaften" hingehen lassen, wo einem blutjungen Mädchen Altersweisheiten in den Mund gelegt werden. Den Gebildeten waren die philosophisch gefärbten Romanstellen das Salz der Belletristik; den übrigen eine bequeme Gelegenheit, Seiten zu überschlagen. Es wäre vielleicht eine dankbare Aufgabe, diese oft geistreichen und bedeutenden Aphorismen aus längst vergessenen oder nur noch von Literaturhistorikern gelesenen Romanen zu sammeln. Vieles davon hat noch heute Aussicht auf Popularität.

Klassisch in dieser Hinsicht ist der Franzose Stendhal, der, so überlegen als beobachtender Geist, so gleichgültig in der Behandlung der Fabel ist, so modern, so sehr allen seinen Zeitgenossen voraus, dass er erst nach einem Jahrhundert Verständnis findet, so veraltet schon während seiner Zeit in der Romantechnik. Die Handlung ist ihm nur Vorwand, um in die Seelen hineinzuleuchten und psychologische Aphorismen von unerhörter Kühnheit und Schärfe herauszulesen, die er in Streifzügen durch die Welt schrieb, es ist gewissermassen der umgekehrte Fall Klinger. Sein Pendant aber ist Oskar Wilde, dessen Romane, Essays und Dramen gleichfalls nur einen Vorwand bilden, um Aphorismen und Paradoxien auszustreuen, z. B. die Reden des Harry im „Bildnis des Dorian Gray", die wahre Aphorismenbündel sind, dem Leser an den Kopf geworfen im geistigen Übermut, auf Kosten der Wahrheit, Kunst und des guten Geschmacks.

In der deutschen Literatur will ich nur noch einige

Typen hervorheben: Schopenhauer benutzt den Aphorismus zunächst, um das Persönliche, was er zu sagen hat, loszuwerden, zu schimpfen, zu klagen, woran er sich ärgert, gelegentliche Kritiken vorzubringen und Bosheiten abzulagern. Eigentlich ist ja alles, was er schrieb, um sein Hauptwerk herumgeschrieben, seine späteren Arbeiten sind fortgesponnene Fäden. Man kann sagen, alle Essays und Aphorismen Schopenhauers verdanken ihre Existenz einzig seiner Erfolglosigkeit. Denn sie waren ursprünglich dazu bestimmt, an passender Stelle bei neuen Auflagen des Werks eingeschoben oder verwertet zu werden. Aus diesen einzelnen Bemerkungen über die mannigfaltigsten Gegenstände entstanden dann seine „Parerga und Paralipomena", und blieben bei zunehmendem Alter und immer grösserer Hoffnungslosigkeit auf Anerkennung schliesslich vereinzelt stehen, bis es dann wirklich Aphorismen wurden: Sätze und Abschnitte, die für sich allein stehen und nur um ihrer selbst willen da sind. Den Unterschied zwischen Aphorismus und geistreicher Stelle im Zusammenhange, die man so leicht geneigt ist, sich auszuschreiben, und die fälschlich in Aphorismensammlungen, „Lichtstrahlen", Weisheitsanthologien usw. stehen, kann man gerade bei Schopenhauer sehr gut studieren. Denn dieser hat zwar die Fähigkeit in hohem Masse, Gedanken zusammenzuziehen, abzurunden, auszumeisseln, er versenkt sich so liebe- oder bosheitsvoll in die einzelne Erscheinung, dass er der geborene Aphorist zu sein scheint; aber andererseits ist er viel zu sehr Systematiker, bezieht er alles auf sein System, verzehrt dies seinen Geist so vollständig, dass jeder Satz sich dem Hauptwerk unterordnen muss und dort seine

Stelle findet. Er löste sich erst los von diesem, als er keine Aussicht mehr hatte, zu ihm zu gelangen, und — wurde Aphorismus.

Einen anderen Typus gibt der österreichische Arzt Ernst von Feuchtersleben, der wieder ein wenig an die deutschen Humoristen und Romanziers anknüpft, indem er zuweilen eine kleine verschwommene Handlung erfindet, bloss um ein aufgefundenes Tagebuch mit Aphorismen einfügen zu können, die schon um ihrer Klarheit und Verstandesschärfe willen den Roman selbst Lügen strafen. Feuchtersleben gehört zu jenen Geistern, die von vielen Interessen bewegt sind, aber bei angestrengter Berufstätigkeit doch meist nur gelegentliche Abstecher auf fremdes Gebiet machen können, und bei denen der Aphorismus aus dem Gefühl des Dilettantismus entspringt, gewissermassen sein Ausdruck ist; freilich eines Dilettantismus, der nur Unzünftigkeit, nicht Ohnmacht, oft kraftvolles Leben bedeutet. Aber das Gefühl, nicht heimisch zu sein, gibt ihm jene edle Zurückhaltung und Bescheidenheit, jene schlichte Art, durch die sich seine Aphorismen von dem forzierten Ton fast aller andern unterscheiden, die Aphorismen verfassen. Es gibt in Deutschland sehr wenige Schriftsteller, die nur oder doch fast nur Aphorismen geschrieben haben, wie sie die französische Literatur besitzt — und insofern allein ist Nietzsche eine Ausnahme — aber die meisten hervorragenden Schriftsteller haben auch Aphorismen geschrieben, sei es zerstreut oder als Sätze, die nicht mehr in die Werke untergebracht werden konnten, oder als Abstecher in fremdes Gebiet, oder aus Gewissenhaftigkeit, um keinen Gedanken ungeboren werden zu lassen.

Das ist der Fall Hebbel, der zu diesem Zweck ein Tagebuch führte, eine Art Buchführung seines Geisteslebens. Alle Schächte seines Geistes sollten geöffnet werden, gleichgültig, ob er die gewonnenen Edelmetalle würde verarbeiten und verwerten können oder nicht, aber sicher, dass es Edelmetalle seien, die ans Tageslicht kämen. So schuf er sich eine Schatzkammer, aus der er noch jahrzehntelang sich hätte Waffen und Kronen schmieden können.

Aphoristischen Stil und Charakter haben auch Otto Ludwigs Shakespeare-Studien, die ja nur aus Einzelbetrachtungen, Bemerkungen über das Drama entstanden sind, die aber bei ihrer unsystematischen Entstehung und Zusammensetzung etwas Einheitliches und Ganzes nur geworden sind durch die Einheit und Liebe zu dem Gegenstande, von dem sie handeln, Shakespeare.

Die äussere Form entscheidet nichts über die Natur des Aphorismus. Viel eher die Entstehung von Werken, wie Ludwigs und Emersons, dessen glänzende Essays ja nur schimmernde Ketten aneinandergereihter Aphorismen sind und tatsächlich auch diese Entstehung haben. Kierkegaard's tiefsinnige Aufsätze hingegen sind nur die langen Nachhalle orphischer Sprüche, die in der Geburtsstunde des modernen Individualismus aus der Tiefe der Nacht hervortönten, also mystische Aphorismen, die aus einem Dunstkreise von Worten, Reden, dialektischen Zerfaserungen hindurchdringen. Während Multatulis Fabeln und Anekdoten wieder nur verkleidete Aphorismen, Umschreibungen oder Handlungen zu Aphorismen sind, Vorgeschichte und Paradigma (z. B. über die Autorität). Ganze Literaturgattungen sind nichts anderes, z. B. die Gleichnisse im Neuen Testament, Fabeln

und Parabeln, die grosse Kinderfibel der Philosophie, Geschichte, Politik, Aphorismen zurecht gemacht fürs Volk.

In den sogenannten Aphorismensammlungen, d. h. Anthologien stossen wir sehr bald auf — sagen wir wieder sogenannte — Aphorismen, die uns ästhetisch befremden und verstimmen, ohne dass wir uns den Grund angeben können. Wir kennen eine grossartige Stelle in einem Schriftsteller, die uns gefesselt hat, und finden sie jetzt wieder in der Anthologie. Aus dem Zusammenhange aber wirkt sie nicht. Die Stimmung fehlt, die Voraussetzung fehlt, es ist, als wäre sie aus ihrer Sphäre herausgefallen, hätte die Balken verloren, wäre entgeistet oder charakterlos geworden. Das geschieht zuweilen sogar dann, wenn diese Stelle selbst ein Aphorismus im Buche war; wie denn die Wirkung manchmal so sehr von der Stelle abhängt, wo etwas steht, ja von dem Äusserlichen, wo auf der Seite, dass uns derselbe Absatz selbst in einer neuen Ausgabe desselben Werkes nicht mehr anspricht. Gleichwohl — wir blättern weiter in der Anthologie, treffen auf einen Satz, der vielleicht viel willkürlicher herausgehoben ist aus seinem Zusammenhange, wir haben nichts an ihm auszusetzen, wir erkennen ihn unverändert wieder, er gefällt uns noch ebensogut, wirkt vielleicht noch stärker.

Wie ist das zu erklären?

Wir haben mit drei Möglichkeiten zu rechnen, je nachdem der Satz die Voraussetzung, das Resultat oder die Mitte eines grösseren Ganzen ist, und irgendwie zu einem grösseren Ganzen gehört ja jeder Satz. Sofern er zur Mitte gehört, hat er nur Teilwert und hängt ab von den Werten, die ihm folgen oder ihn bedingen, hat die Farbe und

den sphärischen Charakter, hat Tempo, Klima, Festigkeit der Welt, zu der er gehört. Solche Sätze sind immer Fälschungen ausser dem Zusammenhange; und wenn sie es nicht sind, sind sie organische Fälschungen, d. h. Anhängsel, was z. B. von der Mehrzahl der Sentenzen im pseudoklassischen Drama gilt. Ganz anders ist es beim lebendigen Zitat, wo die Stimme auch zugleich den Grundton des Ganzen anschlagen kann, seinen Charakter abfärbt und die Kenntnis des Ganzen vorausgesetzt werden kann, was bei angeregter geistiger Unterhaltung in gebildeter Gesellschaft ein Zitat oft so wirkungsvoll macht. Im fremden Buch wird dieses Zitat sofort zur Lüge.

Möglich für den Aphorismus aber sind die Vorder- und Schlusssätze, Voraussetzung und Resümee. Und das gibt auch die Haupteinteilung der Aphorismen. Entweder, es sind freie, noch losgelöste Beobachtungen, Betrachtungen, Bemerkungen, dilettantische Versuche einem Gegenstande beizukommen, einzelne Fragen, Hypothesen, Sätze, Erfahrungen, kurz, Ansätze zu irgendwelchen Wissenschaften, Revuen, Systeme — der Aphorismus im älteren Sinne: das Aperçu; oder, die Resultate ganzer Wissenschaften und Philosophien, die Kernsätze von Systemen: Maximen, Gesetze, Urteile, Definitionen, das, was zuletzt von allen Systemen, Revuen, Wissenschaften bleibt. Eine knapp gefasste Geschichte der Philosophie müsste in Aphorismen die Lehren der einzelnen Philosophen und Schulen wiedergeben und könnte dies häufig sehr gut mit den Worten der Weisen selbst, die in alter Zeit ja ihre Lehren oft nur in Sprüchen, Maximen, Thesen ihren Schülern weitergegeben haben. Dies ist der zusammenfassende, der erhöhte Aphorismus,

die Ausdrucksweise der reichsten und schnellsten Geister: Larochefoucaulds, Voltaires, Stendhals, Heines, Nietzsches, die, um mit diesem zu reden, ihre Gründe und Vordergründe vergessen haben, wenn sie reden. Das gilt vom Vers wie von der Prosa, mit dem einzigen Unterschiede, dass der Vers die Umwandlung in den verkürzten Aphorismus nicht mitmachen kann, in den sich schliesslich alle Prosa verdichtet. Man kann sagen, jede Literatur trägt die Bestimmung in sich, zum Schluss Aphorismus, geflügeltes Wort, Sprichwort zu werden. Diesen Prozess veranschaulicht ein persisches Märchen, das von einem König erzählt, der seine ganze Bibliothek auf Reisen mitzuschleppen pflegte. Schliesslich aber wurde es ihm zu beschwerlich und er beauftragte seine Weisen, gedrängte Auszüge herzustellen, dass alles, was seine Bibliothek enthielte, in so viele Bücher zusammengepfropft wäre, als ein Maultier zu befördern vermag. Auch das wurde ihm bald lästig, und er liess abermals Auszüge machen, so dass er alle Weisheit in einem Buche bei sich führen konnte; aber auch dessen wurde er überdrüssig, und abermals mussten die Gelehrten den Inhalt komprimieren, bis am Ende von der ganzen Bibliothek, die hundert Kamele kaum schleppen konnten — ein Sinnspruch übrig blieb. Aber das ist auch die Gefahr der Aphorismen-Literatur, sie pflegen heisst unter Umständen: literarischen Raubbau treiben.

Wenn hingegen die Wissenschaft auf die Wanderschaft geht, wenn Schulen zerstreut werden, Völker zugrunde gehen, Katastrophen entstehen, dann wird von ganzen Literaturen hinübergenommen, was auf den Rücken eines Kamels, in ein Boot, in eine Nussschale gepackt werden

kann. Ein Aphorismus gibt dann späteren Generationen von der Weisheit ganzer Jahrhunderte Kunde.

Dies ist der aphoristische Stil Nietzsches, besonders in der „Götzendämmerung", wo z. B. in der „Geschichte eines Irrtums", in sechs Sätzen — Summa 37 Zeilen — in nuce ein Abriss der Philosophie, der Erkenntnis und Kritik des Wahren gegeben wird. Wir finden indessen so ziemlich alle Formen und Arten des Aphorismus bei ihm: den Spruch, das Aperçu, die Fabel, das Charakterbild in der generellsten Fassung, die Sentenz, die Maxime, das Gesetz (besonders im „Zarathustra"), das Epigramm, die Definition, die Antithese und Parallele, verkürzte Romane und Novellen, das Bild, Gleichnis und Symbol, Wortspiele, Einfälle und Gedankenstriche, die Lehre, die Parabel, das lyrische Gedicht in Prosa, Fragen und Anekdoten, die ausgeführte Metapher, die dramatische Formel, wofür es übrigens auch bei Schopenhauer ergötzliche Beispiele gibt, Gestalten, Titel (in den „Streifzügen eines Unzeitgemässen") usw. Was den Reichtum der aphoristischen Form anbetrifft, kann meines Wissens niemand ihm an die Seite gestellt werden, so grosse Nebenbuhler er auch unter Franzosen und Deutschen im Aphorismus hat. Seine Entwicklung und Stimmung bestimmt den poetischen oder wissenschaftlichen Charakter der Aphorismen in den einzelnen Bänden, und es ist interessant zu beobachten, wie im Philosophen immer der Dichter, im Synthetiker der Skeptiker, im Empiriker der Gesetzgeber durchbricht, so sehr, dass selbst die Worte nicht mehr ihren ursprünglichen Sinn behalten. Der Ton und die Farbe macht bei ihm das Werk zum Werke und gibt dem Bande seinen Charakter

bei aller Heterogenität des Inhalts. Aber auch der einzelne Band bleibt noch reich und mannigfaltig in der Form des Aphorismus, der sich zuweilen zu kleinen Essays auswächst, zuweilen verkürzter Essay ist, bald als Bild aus seinem Haupte springt, und bald Bilder zerstörende Analysis ist, nach einer ausgeführten Charakteristik kommt ein Stichwort mit lauter Adjektiven, die hier malen, darstellen, vergegenwärtigen, dort wie vergiftete Pfeile auf das Hauptwort herabprasseln, der nüchternen Erkenntnis folgt ein Hymnus in drei, vier Zeilen, vielleicht über denselben Gegenstand usf.

Aber auch, wo Nietzsche sich mit einer halben Andeutung, einem abgebrochenen Satze begnügt, da eben genügt auch die halbe Andeutung, dieser abgebrochene Satz. Die Nonchalance ist wie bei Heine sein Raffinement, seine Artistentugend. Was man auch sonst über ihn denken mag, seine Philosophie, seine Werke, der einzelne Aphorismus hat immer geschlossenen Charakter. Er hat diese literarische Form zu solcher Vollendung gebracht, dass man glauben sollte, wer auch nur eine Seite oder ein Buch von ihm gelesen hat, könne Aphorismen, mindestens seine Aphorismen, nicht mehr verwechseln mit literarischen Abfällen, unausgereiften Gedanken, Notizbuchblättern, Aufzeichnungen, nur zu dem Zwecke, seinem Gedächtnis einen Anhalt zu geben, mit tappenden Versuchen. Aber es scheint, dass man gerade im Nietzsche-Archiv für die Form Nietzsches nicht das gehörige Verständnis und die Pietät hat, die jeder Herausgeber von Werken gegen seinen Autor haben sollte. Sonst wäre es nicht möglich, dass man sämtliche Notizbuchblätter, die er niemals veröffentlicht hätte, die er der Vernichtung bestimmt hätte, in dicken Nachtragsbänden zu veröffent-

lichen und gewissermassen denen recht zu geben, die in Nietzsches Aphorismenstil die Verkörperung der Zuchtlosigkeit seines Geistes selbst sehen. Da feilt und meisselt der Künstler an seinem Werke und kann sich nicht genug tun, und das Ende ist, dass all die Marmor- und Hobelspäne, die er vergessen hat fortzutun, hinterher als Nachträge veröffentlicht werden.

In letzter Zeit ist hinsichtlich posthumer Werke, von Briefen, Gedichten, Zeichnungen, die einzelnen Freunden der Schriftsteller und Künstler gewidmet worden sind, die Nachdrucksfrage vielfach erörtert worden. Wer soll den Brief vervöffentlichen dürfen: der Empfänger oder der Erbe? Ich meine, nicht zuletzt hat man den Willen des Verstorbenen selbst zu befragen, auch wo er ihn nicht testamentarisch deutlich genug geäussert hat. Sehr viele Veröffentlichungen, mit denen die literarische Welt in der letzten Zeit beglückt worden ist, wären bei einigem Respekt vor dem grossen oder kleinen Toten unterblieben. Dass wir heute unsere literarische Pietät anders interpretieren und meinen, alles, was etwa von Goethes Hand herrührt, sei es auch nur ein Waschzettel, eine Weinbestellung oder eine Kritzelei, um den Gänsekiel einzuschreiben, sei gleich zu achten und zu behandeln seinem „Faust", — das hat sich bereits gerächt, und es muss sich besonders dann rächen, wenn es sich nicht um einen längst anerkannten, historisch gewordenen, sondern um einen noch stark angefeindeten und tapfer verleumdeten zeitgenössischen Schriftsteller handelt. Oder ist es die Rache der Dämonen, der beleidigten Gottheiten und des seligen Philisteriums, dass bei uns immer die Genies dem Geiste ausgeliefert werden müssen, den zu bekämpfen sie

als ihr Lebenswerk betrachtet haben?! Nietzsche z. B. dem unkünstlerischen Philologengeiste?

Der Aphorismus verträgt den Missbrauch so wenig wie das politische Gesetz; weder in der Entstehung noch in der Veröffentlichung. Nicht die erste, sondern die letzte Form gilt.

Die politische Komödie.

Es hat den Anschein, als ob das Theater der nächsten Zeit die politische Komödie hervorbringen wird. Das Jahr 1903 setzte sehr verheissungsvoll ein. Zwei politische Komödien erschienen fast gleichzeitig: Sudermanns „Sturmgeselle Sokrates“, die, so schlecht und abgeschmackt sie ist, doch einen politischen Kreis scheinbar empfindlich getroffen hat; und Emil Rosenows „Kater Lampe“, die sich gegen eine hohe bäuerliche Obrigkeit im sächsischen Erzgebirge richtet und harmlos nur wirkt, weil sie nicht die sehen, welche sie fühlen sollten. Vielleicht ist damit ein wesentlicher Unterschied des Komischen und Satirischen im Lustspiel gegeben. Sobald das Publikum, also hier das Theaterpublikum, nicht das Objekt und Ziel komischer, sei's auch karikierender Darstellung ist, wirkt die Dichtung harmlos komisch oder gar humoristisch. Zeigt sie ihm sein Spiegelbild, hechelt sie es selbst durch, stellt sie es ins Zentrum ihrer Geschosse, so ist sie satirisch. Ein Stück kann schlechthin seinen Charakter ändern, indem es sein Publikum ändert. Wir empfinden heute Beaumarchais nicht mehr satirisch, Aristophanes wirkt sogar zum grossen Teil rein humoristisch, ob sie gleich beide blutige Satiriker waren. Lucian wirkt heute amüsant, ein moderner Lucian wäre eine öffentliche Geissel. Wenn eine Dichtung noch

nach Jahrhunderten satirisch wirkt, so ist das ein Beweis, dass sich ihr Publikum gleich geblieben ist, oder dass sie sich gegen Menschlichkeiten richtet, die ewig gleich bleiben. Wenn wir einst Jonathan Swift ohne Bitterkeit und Schmerz lesen sollten, dann müsste sich inzwischen die Menschheit sehr veredelt haben, sowohl was ihren Intellekt, als was die Motive ihres Handelns betrifft.

Die beiden Komödien von Sudermann und Rosenow sind schwach und unbedeutend, jene vielleicht, weil der Autor nichts mehr kann, diese, weil ihr inzwischen verstorbener Autor noch nichts Rechtes gekonnt hat. Sudermann hat möglicherweise in guten Tagen eine Intuition gehabt. Was ist unser Liberalismus für ein dankbarer Stoff für einen Komöden! Er glaubte eine politische Komödie zu schreiben, indem er ein paar Idioten und ihre Albernheiten auf die Bühne brachte. Idioten gibt es überall, und Kindereien werden allerorten gesagt und getan. Das trifft keinen und niemanden, am allerwenigsten eine politische Partei. Da haben wir wieder das Ausserhalb des Stoffes für das Publikum: Sudermann ist weder allgemein menschlich noch aktuell, und ohne diese Kennzeichen des Komischen gibt es keine politische Satire.

Das jüngste Deutschland hat einige beachtenswerte Versuche zur politischen Komödie gemacht, überall drängte das naturalistische Drama zu ihr, das ja seinem ganzen Charakter nach Gesellschafts-Satire bedeutete. Ich nenne hier Carlott Reulings „Mann im Schatten“, Joseph Rüderers „Fahnenweihe“. Max Dreyer und Otto Ernst haben, wenn auch mit schwachem Können und ohne Freiheit, dieses Gebiet zu betreten gesucht. Die einzige bedeutende Leistung

aber auf ihm ist Hauptmanns „Biberpelz". Der wirkte freilich sehr tendenziös. Aber welche Satire, welche politische Komödie wirkt nicht tendenziös? Tendenziös, d. h. nämlich aktuell. Der gute Sudermann verteidigt sich gegen den Vorwurf des Tendenziösen im „Sturmgesellen Sokrates" und verrät schon damit seine Ahnungslosigkeit.

Aber das T e n d e n z i ö s e , das, was sticht und brennt, wird die Ursache, dass diese Stücke verfolgt, verboten, ihre Dichter bestraft werden, auch die Verleger und Redakteure, die dergleichen drucken. Denn jede politische Satire richtet sich entweder gegen die Allgemeinheit oder gegen die Machthaber, hat also alle oder doch diejenigen gegen sich, die ihr schaden, die sie vernichten können. Niemals ist diese Literaturgattung notwendiger, als in Zeiten der Reaktion und Rückständigkeit, allgemeiner Verlogenheit und allgemeinen Verfalls oder auch sich vorbereitender Umwälzungen. Aber eben in diesen Zeiten sucht man ihr das Leben unmöglich zu machen, sie zu ersticken. Mag Presse, Wissenschaft, Kunst und Literatur noch so frei sein, die politische Satire, besonders aber die politische Komödie kann nicht geduldet werden. Sie wirkt stets wie ein feindseliger Angriff, verwirrt, ängstigt, zerstört. Sie ist also niemals frei, gewiss nicht, wenn und wo sie am meisten benötigt wird.

In diesen Zeiten muss sie sich stets eine neue Form suchen, in der sie scheinbar unschuldig, kindlich, wissenschaftlich, gegenstandslos auf den Plan tritt. Man kann sie, man soll sie sogar anfangs missverstehen. Die Stoffquelle der kirchlichen L e g e n d e hat sie verpasst, wie durch die Kulturunterbrechung des Dreissigjährigen Krieges ja vieles in Deutschland verpasst worden ist. Die Reformations-

komödie hätte hier glücklich anknüpfen können. Wie geeignet diese Stoffe für die moderne Satire sind, zeigte erst jüngst Maeterlinks „Wunder des heiligen Antonius". Sie musste für den modernen Geist werden, was dem Alter der Mythos war. Später brauchte sie Umwege und Heimlichkeiten. In den Zeiten der Romantik macht sich die politische Satire in Theaterkritikern und Reisefeuilletons Luft, in Anspielungen, die gedeutet werden konnten, wie sie wollten, die jeder nach Belieben deutete, die meisten aber, die Klugen und namentlich die, die es angeht, schon richtig verstanden haben. Denn die Empfindlichkeit der Eiteln macht klug im Verstehen, auch den Dummkopf. Das hat Gefahren für die Kunst, wird aber bald für die feineren Geister und besseren Stilisten ein Zwang zu beziehungsreichen Dichtungen, zum Raffinement der Sprache und Darstellung und zur Kunst, sich über den Köpfen der Machthaber hinweg mit dem Publikum zu verständigen, selbst über das Publikum hinweg. Das wird die Zeit der hohen Schule jeder politischen Satire.

Um 1848 schuf sich die Berliner Posse ein Ventil für die politische Satire in den anspielungsreichen und aggressiven Couplets, die bei ungestörter Entwicklung so etwas wie die Parabasen der modernen politischen Komödie hätten werden können, wenn sie nicht in den oberflächlichen und selbstgenügsamen späteren Zeiten, namentlich nach 1870, veralbert und durch die leichtere, harmlose Wiener Posse verdrängt und entwurzelt worden wären, und wenn dann die Posse nicht eine leichtfertige Ehe mit der Operette eingegangen wäre. Das Mittel war hier wie bei den Romantikern: durch harmlose, scheinbar nebensächliche, aber allen

verständliche Scherze Bosheiten loszulassen, öffentliche Zustände zu satirisieren, dem Volke die Zunge zu lösen, Unhaltbares dem Gelächter preiszugeben, d. h. also zu töten. Die Kraft zu töten muss jeder Satire innewohnen. Feiglinge und Ölgötzen der Mode sind es nicht, die uns die politische Komödie bescheren werden.

Das Organ, das sich unsere Zeit für die politische Satire geschaffen hat, ist der Serenissimus-Scherz, vielleicht das Keimplasma einer neuen Literaturgattung. Sehr harmlos, sehr unscheinbar. Serenissimus, ein Fürst, der nie existiert hat, aber doch irgendwo, nämlich in Deutschland, die Karikatur einer Karikatur von etwas, das in Wirklichkeit schon Karikatur war: der deutsche Kleinfürst des 17. und 18. Jahrhunderts mit dem Höhenbewusstsein des Sonnenkönigs, ohne die Voraussetzung seiner Macht und seiner Kultur und seiner Persönlichkeit. Also eine ausserdem noch veraltete Figur. Und doch noch modern, doch noch wirklich, noch immer herumspukend in deutschen Landen, ein Geist, der nicht sterben kann, und in dem sich alle Rückständigkeit moderner Titelgrössen symbolisiert.

In unserer Zeit liegt die Gefahr in etwas anderem. Wenn sich diese Gestalt und satirische Form nicht zur Komödie auskristallisieren wird, wird es daran gelegen haben, dass heute hier wie überall jede Form, jede künstlerische Nuance gleich geschäftsmässig missbraucht wird. Wir treiben Raubbau der Kunst überall. Was Mittel zum Zweck werden kann, wird gleich zum Selbstzweck erhoben. Und so wird man bald zu allgemein, bald bleibt man an Einzelheiten und Kleinigkeiten haften. Man trifft nicht mehr und spielt nur noch Komödie. Unser moderner Kunst-

betrieb kommt mir vor wie ein Manöver, bei dem die Soldaten, die exerziert werden sollen, erschossen werden und das zum Feldzug notwendige Material schon in der Vorbereitung des Feldzugs aufgebraucht wird.

Doch mehren sich die Zeichen, dass sich die politische Komödie aus unserer Zeit des Widerspruchs und Widersinns, der Absurditäten von Schein und Sein gebären will. Ich glaube schon deshalb, dass ihr die Zukunft gehört, weil sie sich machtvoller und machtvoller ans Licht drängt und nicht mehr erstickt werden kann. Unsere Zeit ist reif für sie und sie ist reif für die Zeit. Diese lebt ihre Satiren Tag für Tag, und sie weiss es schon, dass sie sie lebt. Die Motive unserer politischen Machthaber sind schon zu durchsichtig geworden, die Persönlichkeiten werden schon zu gut erkannt, sie verraten sich selbst durch die Mittel und die Reklame, mit der sie sich inszenieren, und wie sie sich durchsetzen. Es imponiert niemand niemandem mehr. Wir haben den Respekt verlernt und lachen uns gegenseitig aus. Die wichtigsten Institutionen sind wurmstichig geworden. Zwar werden krampfhafte Anstrengungen gemacht, sie aufrecht zu erhalten, sich gegenseitig nicht zu verraten, das Volk in seiner Dummheit zu schützen. Man kämpft um jeden Fetzen von Schein und Grösse. Aber eben damit verrät man sich, gibt man einander preis. Schon versteht jeder Ladenjunge jede politische und soziale Anspielung. Denn jeder Ladenjunge sieht etwas hinter die Kulissen und weiss, wie's gemacht wird. Der moderne Geschäfts- und Reklamegeist hat alles ausgehöhlt. Die Gier, mit der gewisse Witzblätter verschlungen werden, und die Verständnissicherheit, die sich grosse Teile des Volkes durch sie

anerzogen haben, sind Vorboten der politischen Satire, wie im Beginn und in der Mitte des vorigen Jahrhunderts. Die Wege sind gebrochen, wenn auch noch nicht geebnet. Wir sagen schon: Wie aus dem „Simplizissimus“ geschnitten und wissen nicht, wo Original, wo Kopie ist.

Die politische Komödie braucht heute nur zu erscheinen. Sie findet alles vor: die Stoffe, vor denen sie sich nicht zu lassen wissen wird, die Formen aus den Witzblättern und der naturalistischen Anklageliteratur, die Durchsichtigkeit der Zustände, die Ziele ihrer Satire, das Verständnis und das Volk, das sich in ihr Luft machen will, und das schon auf versteckte Anspielungen reagiert. Erfolge, wie sie Dreyers: „Probekandidat“ mit dem Hinweis auf das Preussen erzielt hat, wo die freie Meinung jedem Bürger verfassungsgemäss verbürgt ist — diese einzige Bemerkung entfesselte den Beifallssturm und machte das Glück des Schauspiels —, aber auch die Erfolge ernster und tragischer Stücke, wie Gorkis: „Nachtasyl“, Erfolge, die immer eine latente Tendenz gegen soziale Zustände und politische Machthaber zeigen, beweisen, wie die Stimmung für eine politische Satire vorbereitet ist. Ein Vorbote dieser grossen europäischen Satire ist der englische Dichter Bernard Shaw, der die politischen und bourgeoisen Ideale seines Volkes mit dem Übermut eines Kindes travestiert und sich gegen die Grundinstinkte der englichen Gesellschaft kehrt.

Und die politische Komödie wird, wenn sie erscheint, eine Macht sein, vor der vielleicht Throne erzittern werden, vor der jedenfalls die Heiligkeit scheinbar unbesieglicher Institutionen zusammenbrechen wird. Denn es braucht heute bloss gesagt und gezeigt zu werden, was Ludwig

Fulda verzettelt hat: dass die Könige und Machthaber aller Art keine Kleider haben und in ihrer Menschendürftigkeit bloss dastehen, und der Talisman ihrer Herrlichkeit ist entzaubert und entkräftet. Man denke nur an unsere moderne Justiz, und welch ein unerschöpflicher Reichtum von Motiven hier einem Satiriker zufällt.

Nein, unsere politische Satire musste lange Zeit unterdrückt werden, um sich zu dem Riesen auszuwachsen, als welcher sie eines Tages erstehen wird. Man sagt oft: ein Voltaire, ein Heine wäre in unserer Zeit unmöglich, sie würden nicht aus den Gefängnissen herauskommen. Aber es ist umgekehrt. Sie brauchen sich heute nur die Mühe zu geben, geboren zu werden. Sie werden von einer Wirksamkeit sein, vor der selbst Staatsanwälten die Lust vergehen wird, sich in ihre Schussweite zu begeben. Ein echter Satiriker ist heute gar nicht mehr umzubringen. Er muss nur nicht weinen, wenn er seine tödlichen Geschosse versendet. Wer Mut hat und die Wahrheit mit Witz und Geist sagt, wer das Tote tot nennt und dadurch dem Tode übergibt, ist stärker und machtvoller als alle anderen zusammen, die dem Totgeweihten, sich selbst und der Welt Leben vorlügen. Seine Wirksamkeit ist nicht mehr aufzuhalten. Er siegt, wenn er kommt.

Das Publikum.

Über das Publikum sind ganz dieselben Vorurteile verbreitet wie über die Kunst und die Künstler. Und sie haben auch dieselbe Ursache in der Verallgemeinerung und Einseitigkeit. Am Ende, meint man, wie von den Helden guter Romane, müssen sie sich kriegen: das Werk und das Publikum. Es kann lange dauern und viele Hindernisse können zu überwinden sein; zuletzt endet es doch, hier mit einer Hochzeit, dort mit einem Erfolg. Und dabei wird das Publikum, wie der weibliche Engel im Roman, zugleich über- und unterschätzt. Als der gerechte Richter muss es sein Urteil schliesslich der Wahrheit zuwenden und dem guten Werke seine Gunst bezeugen. Nun ist aber das Publikum weder ein guter und gerechter noch ein schlechter, sondern überhaupt kein Richter. Das ist die Überschätzung. Aber es ist auch kein der Kunst Fremder. Es steht dem Werke so wenig objektiv gegenüber wie der Künstler seinem Stoff. Das Publikum ist ein integrierender Teil der Kunst, wie das Weib ein integrierender Teil der Liebe und wie der, mit dem man spricht, ein integrierender Teil der Rede ist. Oft steht das Publikum im Verhältnis des Gegensatzes zum Werke; ein grosser Teil der Kunst ist polemischer Art. Aber der, mit dem ich streite, steht meinem Kampfe ja auch nicht teilnahmslos, als blosser Zuschauer, gegenüber. Das Publikum ist auch etwas wie ein Resonanz-

boden des künstlerischen Instrumentes. Es ist überhaupt eine Mannigfaltigkeit, nichts Einheitliches, sondern vielfach Zerklüftetes, und hat, genau wie die Kunst, unendliche Möglichkeiten in sich. Ein Teil ist nur für diese oder jene Kunst und Richtung disponiert, ein anderer für eine andere.

Die abergläubige Vorstellung vom Publikum stammt aus den aristokratischen Zeiten der Kunst, als eine bestimmte Klasse oder Gruppe das eigentliche Kunstpublikum bildete, dessen Geschmack feststand, so dass, wenigstens für gewisse Zeiten, ein ruhiges und sicheres Verhältnis zwischen der Kunst und dem Publikum sich herausbilden konnte. Es war der Hof, die Akademie, eine Jury, die bestimmte, was gut und was schlecht war. Hier fiel gute Kunst und erfolgreiche Kunst zusammen. Weil einer etwas schuf, das für gut befunden wurde, mehr noch, weil er arbeitete nach Gesetzen und Regeln, die das Gute schon festgesetzt hatten, hatte er auch Erfolg, wurde in diesem Kreise geehrt und mit den hier geltenden Auszeichnungen belohnt. Der Erfolg bestimmte damals, zunächst wenigstens, nicht die wirtschaftliche Lage des Künstlers. Ein Kranz erhob ihn zu den Göttern, die Aufnahme in eine Gesellschaft machte ihn unsterblich. Der Erfolg hing häufig von einer einzigen Stimme ab. Wer verlangte denn, dass, was dem Augustus oder den vierzig Unsterblichen in Paris gefiel, auch den Bauern in Etrurien oder den Seidenspinnern in Lyon gefallen musste?

Damals war das eigentliche Kunstpublikum eine sehr kleine Gruppe von Leuten, die sich leicht übersehen, berechnen, bearbeiten liessen. Wenigstens wusste man, was schlechterdings nicht gefallen konnte. Und wenn auch

Willkür herrschte, Intrigen gesponnen wurden und die Richter nicht immer auf der Höhe der Bildung standen oder nur auf formale Bildung dressiert waren: man wusste doch, wie der beschaffen war, der den Wert eines Werkes zu bestimmen hatte.

Wie alles, wurde auch die Kunst mehr und mehr demokratisiert; wenigstens wurden es ihr Publikum, ihre Richter und ihre Institutionen. Die Kreise wurden weiter und weiter gezogen. Heute identifiziert man geradezu das Publikum mit dem Volke. Man bildet sich ein, das Publikum sei so ungefähr die Volksseele in bezug auf die Kunst, und verwechselt beinahe die Bedeutung von Publikum und Kunst. Oder man denkt an den allgemeinen Erfolg, das vollständige Aufgehen einer Kunst in ein Volk. Volkskunst: Das ist eine Kunst, deren Publikum ein ganzes Volk ist, die für ein ganzes Volk geschaffen wird, über die ein ganzes Volk zu Gericht sitzt.

Dieser Zustand aber wird nicht nur eine Tyrannis für die Kunst, sondern auch für das Publikum: für die Kunst, weil ihr damit alle Freiheit und Entwicklungsfähigkeit, jede Tradition und Individualisierung genommen wird; für das Publikum, weil es damit zu einem grossen Teig zusammengeknetet wird und um jede Eigenart und jeden Geschmack kommt. Tyrannisiert das Publikum die Kunst, so tyrannisiert die Kunst wieder das Publikum; oder ein Teil des Publikums den anderen. Es wird ein Krieg aufs Messer, aus dem beide Kämpfer zerschunden hervorgehen müssen. Das ist der Zustand, in dem wir leben. Um möglichst vielen und allen zu gefallen, muss die Kunst tun, was die Schönheit tut: sich prostituieren. Die Kunst nimmt in diesem Zu-

stande einen möglichst allgemeinen Charakter an, stösst bald alles Lokale, Nationale, Individuelle ab und wird schliesslich international, eine grosse Schablone oder Hure. In Bukarest gefällt, was in Berlin gefällt; in Paris, London, München, Wien, Budapest dieselben Bilder, Bücher und Theaterstücke. Dabei wird aber das Publikum in derselben Weise vergewaltigt. Folglich muss den Böhmen, Polen, Italienern dasselbe gefallen. Die Kunst ist international geworden. Jedes Volk und jede Klasse kommt um sein spezifisches Anrecht auf Kunst, Schönheit, Genuss.

Man bildet sich immer ein, das Publikum lasse sich nichts aufdrängen. Als der passivere Teil ist es aber sogar leichter zu tyrannisieren. Das Publikum wird so auf doppelte Weise gebrandschatzt. Erstens durch die Künstler, die nun nicht mehr für ein bestimmtes Publikum schaffen und von ihm eine Steuer ihres Unterhaltes verlangen, sondern die, wie ihre Matadore und Mitinteressenten, ein möglichst breites Publikum heranziehen müssen, ohne Rücksicht darauf, ob es diese Kunst oder dieses Werk überhaupt etwas angeht oder nicht, und ihm doch eine Steuer an Geld und Ruhm abfordern: durch ihre Maschinen (Presse, Reklame, Mode, Klatsch usw.) fangen sie es ein. Zweitens aber tut sich überall aus dem Publikum ein Areopag auf, der der grossen Menge einfach vorschreibt, was sie schön zu finden hat, und dieses Recht mit seiner sogenannten Bildung, seinem Geschmack, seiner Teilnahme an der Kunst, seiner intimeren Kenntnis begründet. Es ist das sogenannte Premierenpublikum, das man im Bereiche aller Kunstgattungen findet, und das sich aus den Kritikern und den tonangebenden Elementen des Publikums zusammensetzt.

Zunächst ist dieser Kampf noch nicht das Schlimme. Es ist der Kampf ums Dasein auf dem Gebiete des Geschmacks. Jeder Fortschritt und jede Veränderung und Erweiterung der Kunst ist nur möglich durch den zähen Krieg des Künstlers gegen das Publikum, das immer die Tendenz hat zu verharren, und eines Teils des Publikums gegen den anderen. Das Übel besteht vielmehr in der Beschaffenheit des heute tonangebenden Publikums, das sich vielfach aus den schlechtesten Elementen des Volkes zusammensetzt, Leuten ohne Tradition und Instinkt, oft ganz ohne Bildung und Aufnahmefähigkeit, aber eitel und nach Sensationen lüstern und noch überdies selbst schlecht geleitet. Wie hier die Dinge stehen, ist bekannt. Zum Kunstkritiker ist niemand schlecht genug.

Das Publikum verliert alle Freiheit, jedes Selbstbestimmungsrecht, jede Individualität; und alle Zwischenstufen werden beseitigt. Dass dieses Werk nicht Herrn Krause in Chemnitz gefällt, sollte gegen seinen Wert sprechen? Aber wenn es nun einmal Herrn Krause in Chemnitz nicht gefällt, muss er es durchaus kaufen oder rühmen? Herr Krause ist ein Dummkopf. Gut. Aber ist ein Dummkopf kein Mensch, hat er kein Recht mehr auf Lebensgenuss, da doch jeder Lebensgenuss heute gerade für die Dummköpfe eingerichtet wird? Oder Herr Krause ist nur in seiner Bildung nicht auf der Höhe der „Modernen“, ihm gefällt ein älteres Werk besser: er liest Goethe und bewundert Rafael. Hat er nicht das Recht dazu? Ihr könnt ihm den Goethe und Raffael ja verekeln, sofern es die Goethe-Philologen und Kunsthistoriker nicht schon getan haben; aber verschafft ihr ihm deshalb schon den Genuss an Hauptmann oder Uhde? Oder

Herr Krause ist nur von mangelhafter Bildung; er ergötzt sich an Familienblattromanen, jubelt bei den Blumenthals der alten und neuen Schule und wird begeistert, wenn er Anton von Werner sieht. Es ist traurig im wirtschaftlichen Interesse der Künstler, wenn ein Kleist verhungert, ein Hebbel von der Gnade zweier Weiber lebt, während klotzige Plebejer reich werden. Aber schliesslich ist Herr Krause in Chemnitz nicht verpflichtet, die sozialen Probleme der Kunst zu lösen und sich wegen der wirtschaftlichen Interessen der Künstler einen Genuss zu versagen, zumal er ja doch keinen anderen dafür eintauschen kann. Macht man das Publikum in seinem weitesten Umfange zum Richter und Kriterium der Kunst, dann ist Herr Krause in Chemnitz gewiss im Recht, wenn er die Wahl hat zwischen Hebbel und Otto Ernst und jenen ruhig hungern lässt und dem zujubelt, der ihm am geschicktesten schmeichelt. Lassen wir alle Unterschiede zwischen guter und schlechter, alter und neuer Kunst. Da ist ein Verehrer von Gottfried Keller, aber er mag den Wilhelm Raabe nicht. Ein Bewunderer Schumanns findet Richard Wagner abscheulich. Hat das Publikum kein Recht mehr auf seinen Geschmack? Gibt es noch einen Geschmack, wenn er nicht etwas Parteiisches, Sektirerisches, Individuelles haben darf? Ja, gibt es noch ein Publikum ohne das Recht seiner Empfänglichkeit, ein Publikum, das nur zur Hammelherde bestimmt ist, im Heerbann der Verleger und Agenten steht?

Einen schlechten Geschmack haben, ist an sich noch nichts Entehrendes; es wird erst dann gemein und muss wie die Pest bekämpft werden, wenn der schlechte Geschmack und die Unwissenheit sich die Herrschaft über die Vornehmsten

anmassen, wie es heute in doppelter Hinsicht geschieht, bei der Demokratie und Plutokratie des modernen Lebens, die die Dummheit in Sachen der Kunst auf den Thron erhebt. Für seinen Geschmack und Geist ist man so wenig verantwortlich wie für seinen Körper. Es ist nicht im Sinne der Volksdiät, jedem jedes aufzuzwingen, so in körperlicher wie in geistiger Nahrung. Die Mathematik hört nicht auf, ihren Wert zu besitzen, weil die grösste Zahl der Menschen für sie nicht disponiert ist. Es wäre aber eine Grausamkeit, mit dieser Wissenschaft die zu quälen, deren Gehirn für sie nicht eingerichtet ist.

Tatsächlich hat ein erzwungenes und brutalisiertes Publikum auch für die Kunst nicht den geringsten Wert. Was will der Künstler? Wirken. Wie wirkt er? Durch die Reaktion der Aufnehmenden. Genau wie der Mann nur in einem in Liebe reagierenden und nicht vergewaltigten Schoss zeugt. Weshalb ist denn die moderne Kunst so ohnmächtig? Weil ihr das Publikum im höchsten Sinne, der empfangende Schoss des Volkes, fehlt. Der moderne Künstler hat kein Publikum und das moderne Publikum keine Künstler mehr. Jenes ist eine Schar von Gaffern, diese sind zu Götzen geworden.

Dadurch, dass die alten Schranken fielen, ist die Geschlossenheit und gesellschaftliche, lokale und nationale Begrenzung des Kunstpublikums gestört. Seitdem ist der Begriff des Publikums weiter, aber auch schwankender geworden. Publikum heisst jetzt Masse oder ein unbestimmtes X, das der Künstler nicht mehr kennt und erreichen kann. Der Baum der Kunst steht frei auf offenem Felde. Die Winde tragen seinen Samen in die weite Welt hinaus, gleich-

gültig, wo er niederfällt, auf Stein oder Mutterboden. Wo der Künstler und ob er ein Publikum hat: wer weiss es? Seinen Landsleuten gefällt sein Werk nicht; aber draussen wohnen ja auch noch Leute. Wenn es nur in ein paar empfängliche Gemüter gefallen, wenn es nur einigen begabten Köpfen zur Kenntnis gekommen ist, kann es nicht mehr untergehen, wirkt es in die Zeiten fort, wie jede andere Kraft auch. Jeder Künstler, also jeder künstlerisch produktive Mensch hat ein Publikum, sein Publikum. Einst war eine Kunst verloren, wenn sie einem bestimmten Kreise missfiel; jetzt braucht sie es nicht mehr zu sein. Worauf es aber jetzt ankommt, und was Künstler und Publikum in gleicher Weise betrifft, ist, dass dem Künstler der Weg zu seinem Publikum nicht versperrt wird. Das Lied, das in Hamburg entsteht, braucht den guten Hamburgern nicht mehr zu gefallen, um zu wirken; aber in Baden oder Köln gibt es vielleicht manchen, der gerade in diesem Liede seine Seelenoffenbarung entdeckt. In Moskau ersinnt jemand eine neue Philosophie, — und in Marseille wohnt einer, der sie vielleicht zuerst begreifen wird. Im neunzehnten Jahrhundert sind die Anerkennungen, Reaktionen der Kunst und Philosophie oft aus den dem Entstehungsort fernsten Ländern zuerst gekommen.

Es gibt eine Skala des Kunstpublikums und eine Unendlichkeit von Möglichkeiten seines Verhältnisses zur Kunst. Ein Mensch, der ein zwar geringwertiges Produkt geniesst, weil es eine bestimmte Empfindung in ihm auslöst oder zum Ausdruck bringt, ist auch für die Kunst wertvoller als tausend Affen, die für den neusten Ibsen oder Böcklin schwärmen, weil es die Mode erheischt, und die doch nichts

fühlen oder verstehen. Dabei kann derselbe Mensch in den verschiedenen Künsten sehr verschiedenartig reagieren, so dass er bald auf einer gewissen Kunsthöhe, bald sehr tief steht, die verschiedensten Arten von Geschmack vertritt und doch eine geschlossene Persönlichkeit in bezug auf Kunst ist. Ja, die Künstler selbst bringen diesen Widerspruch am stärksten zum Ausdruck; zum Beispiel Goethe, der sich so kalt und ablehnend gegen Bürger, Beethoven, Kleist, Schopenhauer, Heine verhielt und die Kleinsten so zärtlich ermunterte, der bald mit den Modernsten ging, allerdings fast nur im Auslande, dagegen in der Heimat und besonders in der Malerei und Musik etwas altfränkisch blieb. Wir können tatsächlich mit jedem unserer Sinne auf einer sehr verschiedenen Entwicklungsstufe stehen geblieben sein: während unser Auge noch ausschliesslich für hellenische Kunst disponiert ist, kann unser Ohr schon für wagnerische Musik reif sein. Wir können eine sehr idealistisch angelegte Nase haben und im Gefühl wieder hypermodern, nervös, dekadent oder naturalistisch sein. Ja, wir können auf gewisse Farben oder Töne in antiker Weise reagieren, während andere wieder in uns moderne, nationale oder lokale Zuschauer und Hörer finden. Unsere Nerven und Gefühle sind wie die Wurzeln eines Baumes und stammen aus den verschiedensten Zeiten. Daher die Widersprüche in unseren Urteilen, unserem Geschmack, dass wir bald so konservativ und bald wieder so entschlossen und bewusst modern sind; daher aber auch unsere Fähigkeit, künstlerische Eindrücke aus den verschiedensten Epochen aufzunehmen.

Die Aufgabe ist nun, dafür zu sorgen, dass jede Kunst zu ihrem Publikum komme. Die Presse, die eigentlich

diesen Beruf hat, die Keime des Geistes in die weitesten Kreise zu tragen, hat ihre Aufgabe nur sehr wenig erkannt und noch viel weniger erfüllt. Zunächst ist sie dadurch, dass sie so früh Partei- und Lokalpresse wurde, selbst Schranke geworden, statt der Wind zu sein, der über die Lande dahinfährt. Sie hat sich längst in das Gegenteil dessen gewandelt, wozu sie begründet ward, und beinahe hört sie schon auf, Publizität zu bedeuten. Sie ist keine Gewähr mehr, dass selbst die wichtigsten Dinge ins Publikum kommen. Dies wird immer gegen sich selbst ausgespielt und ist Feigheit und Vorwand der Redakteure und Verleger. Mit ihm rechtfertigen sie ihre individuelle Dummheit, Unbildung oder Niedertracht. Man kann beinahe sagen: Die Zeitung, die die weiteste Verbreitung, das grösste Publikum hat, hat die geringste Publizität. Ein radikales Blatt mit kleiner Auflage besitzt sie oder bewirkt sie in höherem Grade als die grossen Annoncen-Plantagen mit vielen Hunderttausenden von Abonnenten und Millionen Lesern. In Sachen der Kunst unterschlagen sie so ziemlich alles. Die Presse ist schon die reine Engelmacherei des Geistes. Sie ist heute jedenfalls engherziger, als es je die Kirche war; statt eine Befreierin zu sein, ist sie längst eine Zwingburg des Geistes geworden. Die wenigsten Zeitungen kommen über das Weichbild ihrer Stadt hinaus; und sofern sie es tun, machen sie an den Grenzpfählen der Partei und der Klasse Halt. Nur wer durch seinen Beruf genötigt ist, die Presse zu verfolgen, bekommt allenfalls noch ein dürftiges Bild des Geschehens im öffentlichen Leben. Und wenn nicht der Hunger nach Sensation eine Wesenheit der Presse wäre, würde das Publikum durch die Zeitungen überhaupt nichts mehr erfahren.

Es käme darauf an, Organisationen zu schaffen, durch die das Publikum schneller zu seiner Kunst und die Kunst schneller zu ihrem Publikum kommen kann. Erst dann würde das Verhältnis sich fruchtbar gestalten. Man bedenke, mit welchem schweren Gewicht stumpfer Massen die moderne Kunst sich abquälen muss, wie diese Massen auf sie drücken; und wie das Publikum belastet wird mit einer Masse Kunst, die ihm gar keinen Wert haben kann. Hunderte von Büchern und Bildern werden ihm von der Mode aufgezwungen, aus denen es nichts entnimmt, während es für jeden, der sehen, hören und lesen will, im Schatzhause der Kunst Tausende von Werken gibt, die gerade auf seine Augen und Ohren warten. Welche Zeit- und Kraftverschwendung!

Man dezentralisiere auch in der Kunst! Man befreie sich von dem Aberglauben, gewisse Werke müsse jeder kennen, der auf Bildung Anspruch macht. Das Buch, dem ich das meiste verdanke, ist für mich das beste Buch. Es gibt da keine absoluten Normen, weder im Guten noch im Bösen. Die Kunst ist etwas Lebendiges. Sie gehört zum Leben, sie ist Ausfluss des Lebens und Zeugung des Lebens. Es gibt Höhen und Niederungen auch hier. Aber wenn einer die Höhenluft nicht vertragen kann, so ist das kein Einwand, — nicht gegen ihn noch gegen die Berge. Man lasse dem Leben seinen Reichtum und verarme es nicht dadurch, dass man seine Zuflüsse verstopft und es einem blödsinnigen Zufall preisgibt. Es hat sich, auch in der Kunst, einzig gegen das Leben selbst zu wehren, Kraft gegen Kraft, Kunst gegen Kunst, Geschmack gegen Geschmack. Es ist nicht einmal wahr, dass sich die Genies selbst im

Wege stehen müssten. Ein grosses innerlich reiches Volk hat Raum für viele Genies.

Aber in der Kunst werden wir Deutschen wenigstens den Schulmeister nicht los. Wir haben uns einen Himmel von Kunst zurecht gemacht, mit dem wir um jeden Preis das ganze Volk oder die ganze Menschheit beseligen wollen. Kunst und Publikum, Künstler und Volk sind Gegensätze geworden, wir aber glauben sie versöhnen zu können. Man nennt das: Die Kunst ins Volk tragen. Einst glaubte man, den modernen Völkern die Götter Griechenlands aufreden zu können. Heute veranstaltet man Volksunterhaltungen, gründet Vereine, hält Vorträge, — alles, um die Kunst, und zwar jede Kunst, die je von der hohen Obrigkeit, von Schulen und Kritikern, gutgeheissen wurde, dem Volke zu vermitteln. Natürlich ohne jeden Erfolg, ausser für die Taschen unserer Volksfreunde; ja, zum Schaden von Kunst und Volk. Zunächst verstehen beide Teile einander doch nicht. Und dann meint man, man müsse dem Volke auch entgegenkommen, die Kunst verwässern, vereinfachen, popularisieren. Durch Nüchternheit, Geistaustreibung, Zerstörung will man das Volk künstlerisch erziehen. Es liegt eine unkünstlerische Tendenz in diesen Bestrebungen, die sich nur aus den geschäftlichen und politischen Trieben der Zeit erklären lassen. Wie bringt man Goethe ins Volk? Man verschleudert ihn für zehn Pfennige. Aber wie macht man das? Man schneidet so viel von Goethe ab, dass nur übrig bleibt, was noch für zehn Pfennige geliefert werden kann.

Das Schlimmste ist, dass dadurch der Kunsttrieb, der in jedem Volke wie in jedem Menschen steckt, und der eng

verwachsen mit dem Liebestrieb ist, selbst unberücksichtigt bleibt und sogar zerstört wird. Ein Volk kann nur dadurch künstlerisch gehoben werden, dass man die latent in ihm liegende Kunst befreit und seinen Kunsttrieb veredelt. Statt darauf zu halten, dass die Familienblattromane, die Theaterstücke von Erfolg besser werden, erweitern wir noch die Kluft, glauben, dass die Kunst, mit der wir Geschäfte machen wollen, gar nicht schlecht genug sein könne, schmeicheln den schmutzigsten Trieben, nur, um Geschäfte machen zu können, und machen dann für die hungernden oder verhungerten Genies in Schulen und Vereinen Propaganda. Ein anständiger Volkskalender ist für das Volk mehr wert als zehn beschnittene Goethes, gerade auch künstlerisch. Dann aber kommt es noch auf etwas ganz anderes an. Nie wird ein Volk künstlerisch zu bilden oder zu heben sein, das nicht von Kunst umgeben ist. Wir haben den Begriff „Bierphilister"; und er passt für uns. Denn wer stundenlang, und gerade in seinen freien Stunden, die der Unterhaltung und dem Genusse geweiht sind, ohne Missbehagen bei den geschmacklosen Geräten sitzen kann, wie sie unsere Seidel und Weissbiergläser sind, der ist für die bildende Kunst nicht mehr zu haben. Das Kunstgewerbe ist das eigentliche Kriterium der Kunstfähigkeit eines Volkes; und hier allein kann auch die Reform einsetzen.

Tatsächlich dient der Kunst und dem Volke, wer eine reinliche Scheidung zwischen den verschiedenen Kreisen des Publikums vornimmt, soweit solche Sonderung möglich ist, dabei aber alle Übergänge frei lässt, so dass sich das Publikum leichter umbilde, neu organisiere, auflöse und in neuen Organisationen zusammenschliesse. Das Gesetz der Schwere

lastet auf Publikum und Kunst, die dumpf zusammenkommen und stumpf auseinandergehen.

Dass die wirtschaftliche Lage der Künstler vom Erfolge abhängt, ist an sich schon ein Unglück, auch für das Publikum. Bei einem natürlichen Verhältnis zwischen Kunst und Publikum kann aber die materielle Lage der Künstler nur gebessert werden. Zu verlieren haben sie heute ohnehin nichts mehr, und alles, was ein gesundes Verhältnis zwischen der Kunst und dem Publikum herbeiführen kann, muss ihnen willkommen sein. Den tiefsten Stand der Sklaverei haben sie überwunden, wenn sie sich vom Götzenwahn des Pöbels, der Masse befreit haben: als ob der Erfolg eines Werkes von der Menge und nicht von der Beschaffenheit der Zuschauer abhinge, als ob die Verbreitung und nicht die Wirkung eines Kunstwerkes den Erfolg ausmachte!

Dies das Verhältnis zwischen der Kunst und dem Publikum unserer Zeit: Die moderne Kunst wird kompromittiert durch ihr Publikum, und das moderne Publikum blamiert sich mit seinen Moden. Eine Kunst, die Erfolg hat, kommt schnell herunter. So emanzipiere sich denn der Künstler vom Publikum und das Publikum von der Mode!

Die verlorenen Kinder Apolls.

Man erzählte mir einmal ganz entsetzt von einer jungen Schauspielerin, die gesagt haben sollte, sie würde sich für eine gute Rolle jedem hingeben und, wenn's not täte, ihre Kinder vergiften. Ich kannte die junge Dame zwar nicht, wusste nicht, was sie zu leisten imstande wäre und ob ihre Kunst lohnt, auch nur so frevelhafte Gedanken zu hegen, und wie weit dieses Wort auf Geschwätz oder Eitelkeit beruhte. Aber eins überraschte mich doch: dieser Furor des Künstlers, dem alles, wenn auch nur in Gedanken und Worten, in der Kunst unterzugehen schien. Wie muss sie ihre Kunst lieben, wie in ihr leben, wenn solcher Wille, wenn auch nur in flüchtigen Momenten, ihre Seele beherrscht!

Ich habe das Gegenteil zu oft erlebt. Manchmal lasse ich an meinem Geiste alle die jungen Talente vorbeiziehen, die in ein bis zwei Jahrzehnten in meinen Gesichtskreis getreten sind. Wie viele Hoffnungen! Wie viele Erwartungen! Wo sind sie hin die jungen Genies und Feuergeister? Warum hat sich so Weniges an ihnen erfüllt? Sollten wir alle sie alle überschätzt haben? Es ist so billig von Versprechungen zu reden, die sich nicht erfüllen, von ungenügenden, leichtsinnigen und selbst verunglückten Talenten zu reden. Gewiss haben wir manchen überschätzt.

Gewiss ist mancher an widrigen Umständen gescheitert, und andere haben sich verlumpt, wenn auch schon die Gründe zum einen oder andern nicht immer so leicht zu erkennen sind.

Nicht alle sind mir für immer entschwunden. Ich sehe sie und spreche sie zuweilen und höre oft Klagen recht sonderbarer Art. Wer kennt sie nicht jene Schauspielerinnen, die längst Primadonnen an Hofbühnen geworden wären, wenn sie nicht ihre Tugend so eifersüchtig zu bewahren hätten! Und ich frage sie zuweilen, wenn ihre Tugend gar zu aufdringlich wird, was mich eigentlich ihre Tugend angehe? Ich bin nicht ihr Vater. Kommt die Tugend mit der Kunst in Konflikt, dann zeigt es sich eben, ob du, mein Kind, ein tugendhaftes Mädchen oder eine Künstlerin bist. Man mag die Tugend schätzen, wie man will, einem echten Künstler ist sie selten im Wege, so wenig wie dem Politiker die Wahrheit, dem Gelehrten die Bequemlichkeit. Man sage nicht, dass es keine ehrlichen Politiker geben könne, manchmal gehört sogar die Ehrlichkeit zur Politik, wie die Moral zur Kunst. Aber kein Politiker wird die Lüge scheuen, wenn er etwas erreichen will; der politische Wille ist stets stärker in ihm als der intellektuelle. Wenn die Wahrheit sein höchstes Panier wäre, dann wäre er vermutlich nicht Politiker geworden, sondern Gelehrter. Die junge Dame, die über moralische Opfer nicht hinwegkommt, hätte vielleicht eine ausgezeichnete Erzieherin abgegeben. Weshalb soll eine gute Erzieherin nicht auch einige künstlerische Talente haben? Sie kann ihre Kunst vortrefflich in den Dienst der Erziehung stellen. Welche Wohltat für Kinder, eine Erzieherin zu haben, die gut spricht, eine lebhafte

Mimik besitzt und ihnen die ersten Gedichte und Märchen gleich künstlerisch vermittelt! Ein Zeitalter hoher Kultur hat für solche Damen vortreffliche Verwendung. Und dass sie Hunger leiden und zugrunde gehen, hat weniger mit der Kunst, als mit wirtschaftlichen oder gesellschaftlichen Dingen zu tun. Aber es ist immer ein Zeichen tiefstehender oder niedergehender Kultur, wenn Ehre und Tugend des Menschen nur noch unterhalb des Nabels gesucht werden.

Wenn ich mir alle diese jungen Künstler oder Künstlerinnen ansehe, die uns mehr als irgend etwas anderes die grosse Kräfteverschwendung der Natur beklagen lassen, dann finde ich sie beinahe alle durch eine gemeinschaftliche Eigenschaft charakterisiert: durch einen Mangel an künstlerischem Mut oder Mangel an künstlerischem Willen. Sie leben immer gerade an der Peripherie der Kunst und nie in dem spezifischen Element ihrer Kunst. Daher all der Jammer, und daher die Konflikte.

Was hat man nicht in den letzten hundert Jahren alles getan, um die Grenzen der Kunst von allen anderen Lebensgebieten zu verwischen. Auch hier hat sich der Liberalismus als unselig erwiesen. Bis zu einem gewissen Grade war er gut und nützlich. Es müssen Zugänge und Ausgänge und Ventile aller Art vorhanden sein. Die Kunst kann ungeheuer gewinnen, wenn sie Kräfte aus allen andern Reichen immer wieder beziehen und austauschen kann. Man muss wieder heraus können aus der Kunst, wenn man sich erschöpft fühlt, und hinein können, wenn man in sie hineingewachsen ist, durch jene geheimnisvolle Entwicklung, die alle Dinge bis zur Reife und Zwecklosigkeit treibt, dass sie eines Tages der Kunst anheim fallen. Nicht nur,

dass man es in jedem Berufe bis zur künstlerischen oder wenn man will, königlichen Beherrschung bringen kann und als Arzt, Kaufmann, Historiker am Ende Künstler geworden ist. Man kann eines Tages auch in die Kunst selber hineingewachsen sein und das Leben, das man gestern gelebt hat, heute darstellen. Und die Talente sind ja auch nicht so einseitig, als es manchmal scheinen möchte. Man kann Soldat und Lyriker, Kaufmann und Musiker zugleich sein.

Aber mit dieser Ventilöffnung und Freizügigkeit hat sich der Liberalismus hier wie nirgends begnügt. Sondern er hat alles getan, um die Kunst wie jede andere produktive Arbeit zu entwerten. Indem er sagt: man kann alles sein und Künstler zugleich, sagt er: man kann alles sein und nicht Künstler zugleich. Nur nicht Künstler! Alles andere sei euch erlaubt. Wir haben keine Vorurteile. Wenn ein anständiges Bürgermädchen Schauspielerin werden will, wir werden sie deshalb gewiss nicht verachten, vorausgesetzt, dass sie nur ein anständiges Bürgermädchen bleibt. Es schändet den Professor nicht mehr, Romane zu schreiben, wenn sie nur recht professoral sind. Er darf Kunst treiben, aber er darf sich nicht durch Kunst prostituieren. Wir gestatten ihm, an den Aussenwerken der Kunst sich aufzuhalten und achten den Professor in ihm viel zu hoch, als dass wir fürchten müssten, er könnte sich verlieren und eine einzige seiner professoralen Tugenden aufgeben. Dann sind wir auch vollkommen sicher, dass er die Welt nicht durch Kunst beunruhigen wird. Ein bisschen Kunst schadet nichts. Und so geht's in allen Dingen.

Jetzt denke man sich die jungen Leute in solche Welt- und Kunstanschauung hineingeboren. Zunächst ist ihnen

alles erlaubt. Sie nähern sich der Peripherie. Das dürfen sie, das sollen sie sogar. Sie haben die Stelle überschritten, wo sich die Winde zweier Welten kreuzen. Schon sind sie zerwühlt und verängstigt und zaudern nun ihr ganzes Leben lang, nach welcher Richtung sie sich ziehen lassen sollen. Und hier werden sie aufgerieben oder lassen sich aufreiben. Sie werden von tausend Konflikten und Problemen gepeinigt, die gar keine sind oder wären, wenn sie nur wüssten, zu welcher Welt sie gehören. Moral und Kunst, Ehre und Kunst, Anerkennung und Kunst, Wirtschaft und Kunst, Wissenschaft und Kunst, Arbeit und Kunst und so fort und fort. Und so verlieren sie ihre Seele oder doch drei Viertel davon immer wieder an eine Macht, die nicht die Kunst ist, sie vielmehr gerade feindlich bedräut.

Ich sehe sie fortgesetzt etwas tun, unter der stillen oder lauten Zustimmung der Welt etwas tun, was sie von der Kunst selbst entfernt. Bald versäumen sie jede Gelegenheit zu schaffen, weil sie ihre Tugend hüten müssen, bald verlieren sie sich, meist unter hoher staatlicher Protektion, mit den Vorbereitungen und treiben, vielleicht ohne es zu wissen, Wissenschaft statt Kunst, studieren Soziologie, Geschichte, Poetik, bis sie müde geworden sind, ehe es ans Schaffen geht. Otto Ludwig und Emil Zola sind demonstrative Beispiele, wenn auch aus verschiedenen Ursachen heraus. Otto Ludwig war ein Künstler, der an der deutschen Gelehrtenmanie, zugrunde ging; während Zola sich gleich Lessing, Börne und andern am Reck der Wissenschaft gewissermassen erst in eine gewisse Künstlerhöhe schwang, nur vergass oder zu schwerfällig war, das Reck im rechten Augenblicke loszulassen und zu fliegen, statt sich nur zu schwingen. Flügel

hatte er, aber sie waren ein wenig zu klobig. Besonders lähmend wirkt auf den Schaffenden ein falscher oder übertriebener Historizismus. Manche Dichter trauen sich nicht an einen Stoff heran, ehe sie nicht auch Fauna und Flora der Zeit und des Ortes studiert haben, woher jener stammt. Auch künstlerisch bleiben viele an den Mitteln kleben, deren sie bedürfen. Es sind gewöhnlich jene, die sich für viel zu gut halten für ihre Kunst und ihre Genossen und ihre spiesserische Dickköpfigkeit Künstlerstolz nennen. Diese Spezies gedeiht seit Ramler besonders gut in Deutschland. Ihr Künstlerstolz ist aber gewöhnlich nichts als das sich Aufbäumen des Spiessers gegen die Kunst.

Sie predigen und vertreten namentlich die hohe Lehre von der Einsamkeit der Schaffenden, Einsamkeit! Schönes — viel missbrauchtes und missdeutetes Wort. So selbstverständlich und so schief zugleich, so nützlich wie schädlich, so lockend und verführerisch. Ist die Einsamkeit wirklich immer die gute Freundin des Künstlers, gar seine Muse? Ich habe zu viele aus ihrer Umarmung geschwächt und verspiessert hervorgehen sehen, als dass ich nicht auch an diesem Idealbild irre geworden sein sollte. Dass zum Schaffen Einsamkeit gehört, selbstverständlich. Dass reiche Naturen in sich völlig genug sein können, zugegeben. Dass jede verwundete Seele einmal Welt und Menschen flieht, fliehen muss, wer will's bestreiten. Dass in unserer atomisierten Gesellschaft schliesslich alle grossen und vornehmen Seelen einsam sind oder werden, gewiss, gewiss! Die Einsamkeit macht vielleicht Heilige, aber Künstler? Für gewisse Künste ist sie schon von vornherein unmöglich; z. B. die Schauspielkunst, denn Schauspieler wirken

und studieren selbst in der Gemeinschaft. In der Einsamkeit hat man nicht nur die Welt hinter sich, sondern auch die Kunst, nicht nur die Menschen, auch die Genossen. Man kann die Kunst hinter sich haben, aber nicht als Künstler. Ist man Künstler, so gehört man hinein in seine Kunstsphäre, wie jedes Tier in sein Element. Man muss sie in den Adern haben und in der Lunge und sie ausströmen, wenn man atmet, und ihr nicht entfliehen. Dass sich die modernen Künstler, wenn sie nur ein bisschen Stolz und Würde haben, nicht behaglich fühlen in einer Gesellschaft mit dem, was sich heute alles zur Kunst rechnet, in einer durch ihre Vertreter verpesteten Luft, ist nur zu begreiflich. Aber was ist die Folge, wenn eben die besten, stolzesten Künstler ihre Sphäre fliehen und auf Wolken schweben oder wieder in die spiessbürgerliche Sphäre zurückgeschleudert werden? Und wenn sie noch von Kunst geschwängert wären, dass sie sie überall mit sich herumtrügen, und wenn sie auf dem höchsten Grat der Alpen hausten. Die meisten aber flüchten nicht ihre Kunst, sondern ihre Spiesserei und Feigheit in die Einsamkeit. Sie verarmen und entkleiden sich jenes Dunstkreises, den jeder Schaffende um sich haben muss. Sie treten aus dem Chaos heraus, meist ehe sie als Gestirne durch den Weltraum laufen können, und dann wundert man sich, dass soviel zerstückelte Meteore am Boden oder im Meeresgrunde liegen. Es ist nicht Stärke, sondern meist Schwäche, die zur Einsamkeit treibt. Ich habe viele erstaunlich unfruchtbar werden sehen in der Einsamkeit. Denn sie leben hier nicht ihrer Kunst, sondern sie schmollen mit ihrer Kunst.

Und dann sind es gewöhnlich gar nicht Einsame, son-

dern Zweisame oder Mehrsame. Sie pflegen sich vorher nämlich zu verheiraten. Und die andere Hälfte hat ja selten genug noch etwas mit Kunst zu tun. Sie ist die Not und nicht die Freiheit, und sie ist ein starkes Gegengewicht gegen die Kunst. Künstlerehe. Schon das Wort ist ein Widerspruch.. Mit der Ehe treten sie gerade grundsätzlich in Abhängigkeit von der Welt, von der sie sich frei machen wollen. Zunächst wirtschaftlich, denn gewöhnlich haben sie beide nichts. Noch mehr moralisch und bürgerlich. Welche Frau hätte es ihrem Manne nicht verziehen, wenn er die Kunst verraten um eines Ordens oder Erfolges willen! Das Mädchen, das sich prostituiert, wagt es nicht mehr, ihrem Geliebten unter die Augen zu treten. Aber wie selten sind die Frauen, vor denen sich der Künstler, wenn er sich prostituiert hat, zu schämen brauchte? Denn schliesslich heiraten die Frauen ja doch nicht, um der Kunst zu dienen, sondern um verheiratet zu sein. Sie trifft also kein Vorwurf. Schlechte Ehen sind überdies fast niemals die Schuld des einen oder andern. Nirgends aber wird so schlecht geheiratet als in Künstlerkreisen. Zunächst wird hier noch häufiger als sonst Liebe und Ehe verwechselt. Was macht die Ehe in gewissen Adels- und Offizierskreisen zu einer so soliden Einrichtung? Dass der Soldat wieder die Tochter eines Soldaten heiratet, so dass Soldatengeist zu Soldatengeist kommt und der Mann der Frau gegenüber nicht seinen inneren Menschen zu verraten oder zu verstecken oder auch nur zu entschuldigen braucht. Bei den Künstlern ist's fast immer umgekehrt. Erst fliehen sie den Spiessergeist ihrer Familien und dann holen sie sich gewöhnlich aus noch tieferen

Schichten des Spiessertums ein Weib. Zufall, Erotik, Not und Mangel an Künstlerinstinkt sind die Ursachen. Was aus einem Künstler noch werden kann, ist zuweilen unschwer zu sehen, wenn man sein Weib kennt. Die Frauen sind übrigens auch ihrerseits die Betrogenen und Hereingefallenen, und ich will sie nicht etwa verantwortlich machen. Tatsache ist, dass gar zu oft der Niedergang der Künstler mit der Ehe beginnt; z. B. in der Entwicklungsgeschichte des jüngsten Deutschland. Und zwar abgesehen von allem andern, weil sie mit Weib und Ehe gewöhnlich aus ihrer Kunstsphäre heraustreten oder doch so weit an ihre Peripherie rücken, dass sie nur noch zum Teil ihrer Kunst gehören. Jedenfalls können sie ihr keine grossen Opfer mehr bringen. Sie werden von einer ihnen feindlichen Luft angeweht. Eine fremde Moral und Denkungsart begleitet sie auf allen Wegen und bringt sie um ihr gutes Gewissen, das sie haben müssen, genau wie der Soldat in der Schlacht oder im Lager. Da hinten im bürgerlichen Leben gibt es eine andere Moral. Da darf man nicht töten und müssig gehen und sein Leben aufs Spiel setzen. Hier im Kriege sehen die Dinge alle ganz anders aus und müssen anders angesehen werden. Genau so in der Kunst.

Schon der Mut und das gute Gewissen zur Faulheit ist Voraussetzung des Kunstschaffenden im Gegensatz zum Handwerker. Eine gute Zeile rechtfertigt die Faulheit von Jahren. Denn der Künstler schafft und lebt seiner Kunst, auch wenn er nichts tut, so er nur Künstler auch beim Nichtstun ist, so er nur immer umflossen ist von der Luft seiner Kunst, so er nur teil nimmt am Schaffen der andern. Aber gerade dieser Luft sind sie

entzogen durch die Ehe, falls das Weib ,— was selten genug ist — nicht auch in dieser Luft zu leben weiss und ganz untertaucht. Sie müssen nun die Qualität ihrer Arbeiten durch die Quantität ersetzen, und je fleissiger sie sind, je geringer die Intensivität der Leistung. Sie schuften, aber sie schaffen nicht, folglich lernen sie auch nichts, denn nur schaffend lernt der Künstler.

Von dem Wirtschaftlichen der Künstlerehe erst gar nicht zu reden, sie ist so indiskutabel wie die Künstlerkontrakte, denn, da die meisten sich schon allein nicht mit ihrer Kunst ernähren können, so bedeutet die Ehe fast immer einen Zwang zur künstlerischen Prostitution, sofern nicht der Künstler sich nunmehr überhaupt einem bürgerlichen Berufe widmet. Ein sehr Starker kann's natürlich, er bleibt Künstler auch im Kontor, wie der wahre König König ist auch in Unterhosen. Die meisten aber sind dann Kommis, und nur in ihren Mussestunden noch Dichter oder Musiker; und gewöhnlich stehen sie nur noch im Grussverhältnis zur Kunst. Ihr Element ist dann der Laden, nicht das Atelier. Und gerade sie verspiessern die Kunst am meisten, dadurch dass sie ihr immer noch anzugehören scheinen, die sie doch verraten haben, wenn auch durch Zwang verraten. Einfacher liegt die Sache übrigens bei den Künstlerinnen, die heiraten. Sie sagen der Kunst gleich Valet, sind also ehrlicher, denn sie sind weniger Künstler. Von diesen kann man sagen: wohl leben sie der Kunst, aber sie laufen ihr immer wieder davon. Sie sind die Deserteure der Kunst.

Ein Kunstzeitalter kündigt sich vielmehr dadurch an, dass wir überall Maler-, Musiker-, Schauspieler-,

Dichter familien entstehen sehen wie die Lippis, Eycks, Bachs, Schlegels, Brentanos, Devrients. Das Genie selbst ist ja nicht erblich, und solcher, die ihre Kunst weiter bringen, ist gewöhnlich nur einer unter fünf, sechs Generationen. Aber diese Familien erhalten die Tradition, schaffen einen Kunstboden, auf dem das Genie dann gedeihen kann, haben die Luft herum geschwängert und gesättigt mit Kunststoffen, Motiven, Ideen und Tendenzen, mit den Keimen ihrer Kunst, und so eine spezifische Musiker-, Maler-, Dichtersphäre geschaffen; sie haben das biedere Handwerk entwickelt, es hat sich eine spezifische Künstlerehre herausgebildet, man hat seit Generationen alles abgewiesen oder abzuweisen versucht, was nicht in dieser Kunst ehrt. Noch deutlicher sieht man das in Gelehrtenfamilien, wo der nicht Latein sprechende, der Nichtfachmann eigentlich gar nicht als Mensch oder als Gleicher geachtet wird und schon blamiert ist, wenn er nur den Mund auftut. Auch die Kunst muss schliesslich einen neuen Adel schaffen, wie es Wissenschaft, Religion und Politik tun. Dass man Analphabeten heute Schriftsteller und Dichter nennt, nennen darf, schändet unsere Literatur auf ein Jahrhundert. Heut ehrt es den Schauspieler, wenn er nicht sprechen, den Musiker, wenn er nicht hören kann. So werden wir mit der Kunst fertig. Es zeichnet aus nichts zu können. Dann tut die Kunst auch uns nichts mehr.

Die vielen Arten und Möglichkeiten der Prostitution in der Kunst sind noch nicht umschrieben worden. Wie wenig man sie sieht und begreift, kann man schon daran erkennen, dass immer wieder die Frage bei uns auftaucht, ob die Kunst

überhaupt zu einem ausschliesslichen Beruf gemacht werden könne und ob nicht das Elend zu vermeiden sei, wenn Kunst nur im Nebenberuf geübt werde. Nur ein vollkommener Spiesser kann sich das einbilden. Die Einseitigkeit vieler Literaten, Maler, Musiker legt ja den Gedanken nahe, dass es gut und nützlich wäre, wenn auch der Künstler noch stark genug mit dem bürgerlichen Leben durch einen Beruf verkettet werden könnte. Aber die Einseitigkeit ist keine Eigenart der Kunst, sondern ihrer Vertreter, ihrer Verhältnisse und ihrer Stellung in der Gesellschaft. Wenn man die Künstler so schlecht bezahlt, dass es gerade nur für einen Kaffee reicht, dann werden sie natürlich im Kaffeehausgeschwätz versimpeln müssen. Das Leben im grossen Stil und Umfang kennen zu lernen, muss ihnen ohnedies gegeben werden. Und ihre Einseitigkeit muss darin bestehen, dass sie alles auf ihre Kunst beziehen, in ihre Kunst hineinbeziehen. Sie aber leben Elend und nicht Kunst. Im Nebenberuf Künstler sein ist dasselbe wie für ein junges Mädchen in der Hauptsache höhere Tochter und im Nebenberuf des Abends Schauspielerin sein. Wenn irgend etwas den ganzen Menschen gebraucht und beschlagnahmt, ist es die Kunst. Wir dürfen uns nicht beirren lassen durch die Tatsache, dass mancher Künstler, dass besonders Dichter oft noch nebenbei Beamte, Gelehrte, Juristen, Pastoren, Lehrer waren. Aber zunächst sind es glückliche Ausnahmen, und dann wissen wir nicht, was sie für Opfer gebracht haben, wie dies innere Verhältnis von Künstler und Beamten usw. beschaffen war, und ob ihre bürgerliche Beschäftigung nicht glücklicherweise die Zeiten der Ohnmacht ausgefüllt hat. Die Grössten gehören manchmal zu

ihnen, und zuweilen besteht eben ihre Grösse in der Vielseitigkeit der Begabung. Die meisten aber sind nicht Künstler genug um noch etwas von ihrer Seele an fremde Lebensmächte abgeben zu können. Unser Kunstbetrieb gleicht zum Teil der Art, wie manche Leute Sprachen betreiben, indem sie zu Hause sitzen und Grammatiken studieren. Aber man kommt dem Sprachgenius näher, wenn man von ihm umflossen ist, wenn man statt mit dem Verstande mit dem Ohre gelernt hat. Das Geheimnis ist: das Selbstverständliche als selbstverständlich empfinden, in einer bestimmten Sprache oder Kunst denken und leben und sie nicht übertragen, wie wir's auf Schulen lernen. Es wird dann nur eine stümperhafte Übersetzung, was wir fälschlich als Original ausgeben; und ebenso, wenn man seine Seele vom Bureaukratischen ins Künstlerische überträgt.

Eine noch grössere Lüge entsteht, wenn der Künstler glaubt, seinen Lebensunterhalt durch Leistungen erwerben zu können, die er zwar mit den Mitteln seiner Kunst ermöglicht, durch die er aber unter seine Kunst heruntergehen muss. Der Maler, der Plakate malt, der Dichter, der Artikel und Zeitungsromane schreibt, entgleitet seiner Kunst um so sicherer, je weniger er es merkt. Wohlverstanden, man kann auch als Plakatmaler oder Zeitungsschreiber Bedeutung haben, man kann beides bis zur Kunst steigern; es kommt nur darauf an, wovon man ausgeht, ob man hinauf oder hinunter muss. An sich schändet natürlich keine Tätigkeit den Künstler, durch die er keinen Selbst- oder Kunstverrat begeht. Aber jede, selbst eine mit künstlerischen Mitteln ausführbare, zu der er sich verkleinern oder verkümmern muss. Da ist unter Umständen sogar noch

eine ganz ausserhalb der Kunst liegende Beschäftigung vorzuziehen.

Auch die Wirkungen der Unbill auf sein Gemüt, die ein Künstler erfährt, sind ein Massstab dafür, wie weit er sich in der Tiefe oder an der Oberfläche der Kunst befindet. Erfolglosigkeit kann sehr verstimmen, und Verstimmung macht unproduktiv. Aber eine von ihrer Kunst beherrschte Seele lässt sich auch durch Erfolglosigkeit nicht für die Dauer verstimmen. Wer in seiner Produktivität vom Erfolge abhängt, hängt auch vom Publikum ab und verrät damit ein Verhältnis zu seiner Kunst und zum Publikum, das weit mehr politischer als seelischer Art ist. Der Fabrikarbeiter kann streiken, nicht aber der Künstler; höchstens dass er dem Publikum und namentlich den Kunsthändlern seine Werke vorenthält, nicht, dass er die Arbeit einstellt. Der Schauspieler kann's überhaupt nicht. Um sich zu erhalten, muss er unter jeder Bedingung spielen; das wissen ja die Direktoren und Agenten, und eben deshalb können sie ihn knechten. — Eine andere Spezies moderner Künstler pflegt nach jedem Misserfolge, namentlich auf der Bühne, stutzig zu werden, und lässt in ihrer Seele einen Anwalt des Publikums entstehen. Sich kontrollieren sollte der Künstler immer, aber nicht nur bei Misserfolgen. Dieser ist freilich der grössere Zwang, sich die Frage vorzulegen: woran hat's gelegen, wie musste es angestellt werden, diese oder jene Wirkung hervorzubringen, die ausgeblieben ist? Aber statt dessen den Böotier oder Spiesser in sich entdecken, weil man nicht die Anerkennung der Böotier und Spiesser gefunden hat? Nicht sich und seine Kunst, sondern das Publikum zur ultima ratio der

Kunst machen? Damit verrät man sich als ein Aussenseiter der Kunst. Damit tendiert man nach Philistria und nicht in die Kunst.

Selbst ein sehr stark ausgebildetes Rechtsgefühl im Verhältnis zum Publikum, zu den Genossen oder Kunsthändlern ist ein verräterisches Zeichen für ein Ausserhalb der Kunst im Künstler. Wer ihr gehört, der kann behandelt werden wie immer; er lässt nicht von ihr und sie nicht von ihm. Und ob sie eine Rabenmutter ist, er kann sich keine andere wählen, ihr Blut rollt durch seine Adern und bestimmt sein Temperament und seinen Charakter. Die deutsche Kunstgeschichte zeigt es zur Genüge. Wo wären Künstler so unwürdig behandelt worden und wo sind sie ihrer Kunst so treu geblieben?

Bei allen diesen sitzt das Kunstinteresse nicht tief genug. Es fehlt ihnen das, was man in der Physik das Momentum nennt. Die beharrliche Kraft der Bewegung. Sowohl persönlich wie historisch betrachtet. Bei jedem Misserfolge jeder Kursschwankung, jeder Schicksalswendung reisst der Faden, der ihre Kunst in sich und zugleich mit der der andern und der Vergangenheit verknüpft. Am leichtesten verlieren sich die Künstler, wenn ihre Kunst, aber nicht sie Erfolg haben, ihnen gewissermassen von unsichtbarer Macht Leier oder Pinsel aus der Hand genommen wird. Eine der grössten Künstlertragödien entsteht in dem Augenblick, wenn jemand mit einem neuen Lebensinhalt oder einer neuen Technik siegen soll, plötzlich aber auf seinem eigenen Gebiete sich mit seinen eigenen Mitteln übertroffen sieht, und ihm nun der Antrieb zur Entwicklung fehlt. Wer sich an der Spitze eines Zuges weiss, muss vorwärts, die hinter ihm

Treibenden drängen ihn, ihn lockt das Ziel, und er hat Bewegungsfreiheit. Da taucht über ihm ein anderer auf. Was er hätte erreichen können, erreichen müssen, ist schon erreicht, was er schaffen musste, soll er jetzt nachmachen, folgen, wo er Führer war. Damit ist er gebannt, Stolz und Ehrgeiz sind geknickt. Jetzt wird er unsicher, unfrei, verzagt und springt bei der nächsten Gelegenheit aus. Erfolglosigkeit atomisiert, die innere noch mehr als die äussere.

Man geht nun seine eigenen Wege und am Ende bildet sich jeglicher ein, die Kunst in jedem Moment ganz von vorn beginnen zu können, unbeeinflusst, voraussetzungslos zu schaffen und nennt solche Abgetrenntheit von allem, was vor und neben ihm ist, Originalität. Statt sich mit der Kunst der andern zu erfüllen, streift man alle Kunst von sich ab, unterstützt durch eine Kritik, die glaubt, etwas sei schon bedeutend, bloss weil es „anders" ist, vor der man sich als Künstler legitimiert durch das, was man nicht kann. Denn die Kritik setzt sich ausser aller Verantwortlichkeit, wenn sie nur noch der neuesten Mode nachzulaufen braucht und schliesslich das, was gilt, weder von den Künstlern noch von den Kritikern bestimmt, sondern nur noch ausgeknobelt wird.

Die meisten Künstler, die an der Peripherie der Kunst leben und gelegentlich ganz aus ihr herausfallen, haben dies Schicksal entweder zufolge ihrer ungenügenden Begabtheit (nicht Begabung), weil sie nur zum kleineren Teil von ihrer Kunst geweiht oder gezeichnet sind; oder es fehlt ihnen der Mut, sich ganz in ihr Element zu werfen, ungewiss, wohin sie die Wellen treiben werden. Sie wollen Schwimmer sein und panschen nur Wasser. Sie getrauen sich nicht, sich

vom festen Lande der bürgerlichen Welt, ihrer Moral, ihren Lebensbedingungen zu entfernen und wundern sich, dass die Wellen sie nicht tragen. Es fehlt ihnen die Verwegenheit, Kopf und Kragen dran zu setzen und ihr zu leben. In der Kunst aber, wie in der Wissenschaft, in der Politik wie im Kriege ist Tapferkeit ein Charakterzug des Talentes, vielleicht sogar der wichtigste. Es sind Kaufleute, Beamte, Gelehrte, höhere Töchter, Familienväter, Spiesser und Zweifler, die in Kunst machen, vielleicht auch Kunst machen, aber keine Künstler, die Kunst leben, gleichgültig, ob und wie sie sie machen. Aber die Künstler sind es, die schon dadurch Kunst machen, dass sie sie leben, und dass sie ihre Atmosphäre immer mit sich herumtragen. Man findet sie heute bei uns noch am ehesten unter Schauspielern und Musikern, wenig unter Malern und nur ganz selten unter Dichtern. Die letzten waren vielleicht die Münchener, und die Kritik gegen ihr Künstlergehabe ist zwar nicht unberechtigt gewesen, aber doch im wesentlichen von der Spiesserei bestimmt. Der Künstler braucht äusserlich nicht aufzufallen; aber besser, er fällt auch äusserlich auf als gar nicht. Vielleicht muss er sogar auch äusserlich auffallen, um eine spezifische Kunstsphäre im Lande zu schaffen, in der er es aushalten kann. Eben das wollen wir nicht. Die Kunst soll überhaupt nicht auffallen. Höchste Anforderung an eine Dichtung: sie muss in einem Familienblatt erscheinen können, dann fällt sie ganz gewiss nicht mehr auf. Höchste Kultur: Wenn man den Philosophen nicht mehr vom Kommis, den Maler nicht vom Anstreicher und den Dichter nicht vom Bäckermeister unterscheiden kann. Dann nennt man unsere Künstler „Künstler“ und

weiss ganz genau, woran es gelegen hat, dass aus den andern nichts geworden ist. Im Notfall findet man auch einen Professor, der es wissenschaftlich begründet.

So hat sich jenes letonische Leiden der Modernen herausgebildet, dass sie umhergetrieben werden, während sie kreisen und keinen Ort finden, wo sie gebären können; nirgends nimmt man sie und ihre Geburt freudig auf. Ihre Werke sind daher Missgeburten oder Kinder der Einsamkeiten, Weltfremdlinge, Abgeschiedene, Wesen ohne Leben und Macht. Philistria blühet in Frieden und Gott grüsset die Kunst.

Zur Psychologie des Plagiats.

Alle paar Monate einmal wird unser literarisches Publikum durch Plagiatbeschuldigungen beunruhigt und irgend jemand aus der Literatur gedrängt, der ihr zum Ruhme gereichte, oder der nie in sie hinein gehörte. Und jedesmal glaubt man, damit etwas literarisch oder kritisch erledigt zu haben, genau so, wie wir glauben, die Gesellschaft sei wieder gerettet, wenn ein Verbrecher ins Zuchthaus wandert.

Ich stelle folgenden Gesichtspunkt voran: Fast alle grossen Geister haben sich des Plagiats schuldig gemacht; z. B. Shakespeare, Molière, Lessing, Goethe, Heine. Namentlich Shakespeare und Molière haben gestohlen wie die Raben, ganze Szenen, Akte, Gestalten, Stoffe. Niemals eines Plagiats zu beschuldigen wird sein Alfred Holzbock. Denn so etwas Dummes gibt es gar nicht in der Welt, wovon der abgeschrieben haben könnte. Preisfrage: Wer ist nun grösser, Shakespeare oder Holzbock? Wer origineller? Die Holzböcke sind nämlich niemals Plagiatoren, die haben's einfach nicht nötig. Goethe war nicht so gut daran. Er hat sich z. B. ein Lied von Shakespeare für seinen Faust „angeeignet“ und entschuldigt sich ganz naiv: „Warum sollte ich mir die Mühe geben, ein eigenes zu erfinden, wenn das von Shakespeare eben recht war und eben das sagte, was es sollte?“ Und Heine macht gar ein Recht des Diebstahls

für den Dichter geltend. „Der Dichter darf überall zugreifen, wo er Material zu seinen Werken findet, und selbst ganze Säulen mit ausgemeisselten Kapitälen darf er sich zueignen, wenn nur der Tempel herrlich ist, den er damit stützt."

In der Kunst und Literatur gibt es nämlich nur eine Ethik, ein einziges Gesetz, das lautet: für jeden Fall den bestmöglichen Ausdruck gebrauchen, den schönsten, passendsten, kürzesten. Findet man diesen wo anders, so hat man nicht das Recht, sondern die Pflicht, ihn zu übernehmen. Wer, um kein Plagiat zu begehen, einen weniger passenden gebraucht, mag im Spiessersinne ein braver Kerl sein, im Kultursinne ist er der Schuft. Ob das Plagiat ehrt oder schändet, ist eine Frage, die nicht vom Plagiat, sondern von den Umständen abhängt, unter denen es begangen wird.

Ich möchte hier vorerst einen Schulfall erörtern. Zu den Aufsatz-Themen der höheren und mittleren Schulklassen gehört bekanntlich die prosaische Wiedergabe eines Schillerschen Gedichtes oder sonst eines Stückes der klassischen Literatur, und zwar unter Vermeidung der Worte des Vorbildes. Also strengstes Plagiatverbot. Ich war in jenen Tagen recht selbstbewusst, hielt mich für ein Genie, das von seinen Zeitgenossen, besonders den Lehrern noch nicht anerkannt wurde, und bildete mir ein, Aufsätze besser machen zu können als diese. Heute kann ich's ja sagen, gar zu übertrieben war dieser Glaube nicht. Die schwierigsten Sachen waren für mich eine Spielerei, die zwischen Frühstück und Bücherpacken erledigt wurde. Das geistige Gerippe einer Dichtung, einer Rede aufzubauen, war für mich etwas so Einfaches, dass mir manchmal selbst mein Ober-

lehrer, der mich ganz und gar nicht leiden konnte, zugestehen musste, dass meine Dispositionen und Analysen logischer wären, als die von ihm verfassten. Aber hier, bei der Prosaerzählung eines klassischen Gedichtes, sollte ich die erste Erschütterung meines Selbstvertrauens erfahren. Und das ging so zu: während ich schrieb, hatte ich natürlich den Schiller oder Goethe aufgeschlagen zur Seite liegen, und so oft ich hineinsah, fand ich, dass der von Schiller oder Goethe gebrauchte Ausdruck nichts mehr zu wünschen übrig liess, und dass jede Abweichung von diesem Ausdruck eine Trübung oder Fälschung war. Ich hatte schon damals so viel literarisches Gefühl, dass ich die ganze Aufgabe für eine geistige Notzucht hielt. Wie? besser zu schreiben als Schiller kann man von einem Tertianer oder Sekundaner unmöglich verlangen. Aber ihn zwingen, minderwertige Worte zu gebrauchen, während doch die gerade passenden vorliegen? ihn zur literarischen Waschlappigkeit erziehen?! Und ich geriet denn auch in solche Wut, dass ich einen Kameraden damit ansteckte, der einfach das ganze Gedicht abschrieb und hinterher erklärte: besser machen konnt' ich's nicht, schlechter machen wollt' ich's nicht. Er erhielt dafür zwei Stunden Karzer, denn natürlich konnte der Lehrer nicht begreifen, dass in dieser Frechheit mehr literarischer Stil steckte als in seiner Aufgabe. Ich aber begriff damals schon, dass bisweilen mehr Geist, Bildung und Talent dazu gehört, ein Plagiat zu begehen als keins zu begehen. Die Illiteraten kommen in solche Versuchung nicht so leicht, während die begabtesten Schüler am meisten abzuschreiben pflegten; denn es ist ihnen einfach nicht möglich, geht ihnen gegen die Natur,

etwas zu verfassen, das besser, als sie es selbst verfassen können, bereits vorliegt.

In diese Lage kommt auch der Schriftsteller sehr leicht und zwar jedesmal, wenn etwas Gescheiteres, als er es zu schreiben vermag, über den Gegenstand vorliegt. Wohl verstanden: nicht, dass ein Gescheiterer darüber schon etwas geschrieben hat, sondern dass gerade das, was er sagen will, schon gescheiter gesagt ist, darauf kommt es an. Denn auch dieselben Dinge erlebt und sieht jeder selbständige und lebendige Geist immer wieder neu und anders. Aber auch der selbständigste und originellste Schriftsteller kann nicht über jeden Gegenstand etwas Originelles sagen. Auch er hat seine toten Stellen, und wenn er z. B. das Werk eines alten Dichters neu sieht oder erlebt, so sieht er doch nicht auch die Biographie dieses Dichters neu; oder umgekehrt. Und im Verlaufe seiner Darstellung muss er oft über Dinge schreiben, von denen er wenig oder gar nichts versteht. In einer historischen Abhandlung hat er z. B. eine Schlacht zu schildern; ihm fehlen aber die militärischen Kenntnisse sowohl als die militärische Phantasie. Nun hat etwa Treitschke oder Bleibtreu eine lebendige, anschauliche Schilderung dieser Schlacht geschrieben. Soll er eine verworrene schreiben, bloss um kein Plagiat zu begehen? Selbst um diese Darstellung der Schlacht in verkürzter Form wiederzugeben, muss man schon eine sehr lebhafte Kriegsphantasie haben und des Gegenstandes voll sein. Nun kann man zwar zitieren, aber ein Zitat ist doch schliesslich auch ein Plagiat. Gewisse Teile in den Biographien sind immer abgeschrieben; jeder behandelt sie als Rohmaterial, das zu seiner Verfügung steht, und beginnt: N. N. ist

geboren dann und dann, da und da, von armen Eltern usw. Solche Sätze wandern von einem Lexikon ins andere, von einer Literaturgeschichte in die andere. Soll man's breit ziehen, um's selbständig zu sagen? oder wird's selbständiger, wenn man die Sätze umstellt? Das, worauf's ankommt, ist ja doch abgeschrieben. Ich habe einmal einen hübschen Fall allgemeiner Abschreiberei konstatieren können. Von einem älteren Dichter gibt es zwei Ausgaben, beide brauchbar und beide mit einer Biographie versehen. In der einen findet sich ein Datumsfehler, in der andern ein Druckfehler des Todesjahres. Wir erfahren, was der Dichter bis zum Schlusse des letzten Jahres 1747 getrieben hat, dass er sich im Herbst erkältete, zu Weihnachten einen Rückfall bekam, die Krankheit wird ernst, dann heisst es: er starb am 8. Januar 1746. Wer einige Zeilen zurückliest, sieht den Druckfehler. Trotzdem ist in der Hälfte aller Literaturgeschichten, Lexiken usw. zu lesen: er starb am 8. Januar 1746. In der andern Hälfte steht das irrtümliche Datum des 11. Januar.

Ich komme auf ein anderes Kapitel des Plagiats. Die selben Ursachen haben auch dieselben Folgen. Diesen Satz haben wir uns einzuprägen und festzuhalten, ehe wir von Quellen, Einflüssen, Plagiaten usw. reden. Der Fall, den Shakespeare in „Romeo und Julia“ behandelt, ist unendlich oft vorgekommen, ehe er ihn behandelt hat, und kann sich jeden Tag noch an jedem Orte ebenso ereignen. Der Dichter, der's erlebt oder miterlebt, wird daraus wieder seine Tragödie machen in aller Unschuld, wenn er Shakespeare nicht kennt, in voller Gleichgültigkeit gegen Shakespeare, wenn er ihn kennt, sofern er nicht schon durch die Literatur-

historiker verdorben ist. Er kann es gar nicht vermeiden, gewisse Motive ebenso zu gebrauchen wie Shakespeare. In der Philosophie folgen immer gewisse Gedanken aus gewissen Gedanken logischerweise, nur dass diese Folgerungen und Kriterien in der Zeit ihrer Entstehung auf verschiedene Köpfe verteilt sind. Es bedarf oft nur eines Anstosses, das heisst der Beschäftigung mit einem Philosophen, um den Gedankeninhalt der andern von selbst zu folgern, da man als Spätgeborener nicht mehr die Hemmungen eines wissenschaftlichen, religiösen, moralischen oder andern Vorurteils hat, um an einer bestimmten Stelle des Denkens Halt zu machen. Wer Hegel kennt, aber nicht die Hegelianer oder Antihegelianer, wird, wenn er überhaupt denken und schliessen kann, zu Gedanken kommen, die längst gedacht und niedergeschrieben worden sind. Er wird dieselben Formeln finden und nicht vermeiden können, dieselben Worte zu gebrauchen. Das ist manchmal wie ein Rechenexempel. Gibt man mir eine Rechenaufgabe, und ich fertige eine richtige Lösung an, bin ich deshalb ein Plagiator, weil eine Woche vorher ein anderer gleichfalls die Aufgabe richtig und exakt gelöst hat? Ist Hegels Einmaleins nicht auch mein Einmaleins? Hat Aristoteles eine andere Logik zur Verfügung gehabt, als ich sie habe? Muss ich, um einen Satz niederzuschreiben, erst die ganze Literatur durchstudieren, um nur sicher zu sein, dass dieser Gedanke nicht schon einmal gedacht worden ist? Wenn ich ihn selbständig denke, ist es eben mein Gedanke. Wer richtig denkt, wird immer vielfach übereinstimmen müssen mit den logischen Köpfen früherer Zeiten. Auch die Sätze des Euklid gehörten einmal ihrem Autor. Die ver-

worrenen Köpfe haben es auch hier leichter, das Plagiat zu umgehen. Es ist nicht auszusagen, welch ein Unheil unsere Literaturhistoriker mit ihrer sogenannten Quellenforschung anrichten. Ihre völlig unpoetische und unphilosophische Natur macht es ihnen unmöglich, sich vorzustellen, dass ein Schriftsteller mit dem Gehirn statt mit dem Gegenteil arbeitet. Dass Goethe auf gewisse Motive, Gedanken, Worte nicht selbständig kommen konnte, sobald auch nur der kleinste Literat schon vorher darauf gekommen ist, ist für sie die Voraussetzung ihrer Lebensaufgabe. Denn sie wissen nicht oder vergessen es wenigstens immer wieder, dass die Natur selbst und unser Denkvermögen die Quellen von Kunst und Wissenschaft sind.

Sehr häufig ist die Plagiatbeschuldigung unter Altersgenossen, die im persönlichen Verkehr stehen und die bei lebhaftem Ideenaustausch oft selbst nicht mehr wissen, wer einen Gedanken gehabt, wer ihn zuerst ausgesprochen oder formuliert, wer ihn weiter und zu Ende gedacht hat. Während der Unterhaltung liegt ihnen meist gar nichts daran. Aber eines Tages hat er in einem Wurzel geschlagen, der glaubt über seinem Eigentum zu wachen, und er muss dann den Vorwurf des Plagiats hören, woraus oft die ekelhaftesten Streitigkeiten entstehen. Ich warne die Dichter zuweilen geradezu, über ihre Stoffe und Motive zu sprechen, auch nicht zu solchen, die sie ihnen nicht wegnehmen, z. B. Kritikern. Wer von den Einzelheiten eines Stoffes und Erlebnisses nicht voll und befangen ist, ist auch leichter in der Lage, die verschiedenen Möglichkeiten zu durchdenken und Motive zu erkennen, die in einem Stoffe liegen, und dem Dichter vorweg etwas zu sagen, worauf dieser mit der Zeit

selbst auch hätte kommen müssen. Denn gewisse Motive liegen im Stoffe, der Dichter sieht sie aber erst in einem späteren Stadium des Schaffens, weil er noch mit anderem beschäftigt ist, und hält sich dann dem Berater für verschuldet, weil dieser einen Goldbarren früher gesehen hat als er selbst, und ihn demnach also auch für den eigentlichen Eigentümer. Wer nicht seine Stoffe und Ideen für sich verschliessen kann, weiss nie, was er oder was ein anderer daran gemacht hat. Auch dieser weiss es nicht, denn sobald er sich mit innerer Teilnahme, und das heisst stets schaffend, an der Entstehung eines neuen Werkes beteiligt, so dichtet und sichtet er, feilt und begründet, ändert und verbessert, vertieft und erweitert er mit, auch wenn er keine Zeile selbst verfasst. Für den Dichter wird das oft sehr peinlich. Denn selbst die schärfste Kritik wirkt nicht so deprimierend auf des Künstlers Gemüt als dies Nebenbewusstsein der Mitvaterschaft anderer an seinen Kindern. Er hält sich für ohnmächtig oder beschränkt, weil ein vielleicht mässig begabter Mensch ihn erst auf etwas hat bringen müssen, was zu erfinden oder zu entwickeln seine Sache gewesen wäre. Er hätt's wohl von selber auch gefunden, aber er hat's nicht von selber gefunden. Um ein reines Gewissen als Künstler zu haben, muss man auch reinen Mund halten können.

Der unbewussten Plagiate sind mehr, als wir ahnen können. Wir nehmen so vieles auf, dass nur der geringste Teil in unserem Bewusstsein haften bleiben kann. Infolge des Gesetzes der Ideenassoziation tritt dann später das Unbewusste zuweilen über die Schwelle des Bewusstseins. Von einem russischen Dichter las ich einmal, er habe sich zwar für ein grosses lyrisches Talent gehalten, aber doch

dabei die Empfindung gehabt, dass seine Gedichte nicht viel taugten. Seine Stunde war noch nicht gekommen. Eines Morgens fühlte er sich inspiriert; er hatte viel Tee getrunken und viel Papyros geraucht. Da stieg es in ihm auf: Stimmung, Gedanke, Wort, Rhythmus, Reim. Die Verse entströmten dem Stift, das Geschriebene begeisterte ihn selbst und gefiel ihm immer besser. Sein Genie war also durchgebrochen. Er rennt sogleich zu seinem Freunde, der ihm sein eigenes Urteil bestätigt, ihn umarmt und beglückwünscht. Der grosse Dichter war geboren. Abends in literarischer Gesellschaft. Jetzt sollten sie sehen, was er für ein Kerl ist! Das Gedicht steigt. Peinliches Schweigen. Endlich ruft einer: Aber das ist ja von Puschkin! Und zwar wörtlich. — Wie ist das zu erklären? Ich denke mir, ähnlich, wie unsere Träume zu erklären sind. Es ist nicht einmal nötig, dass der junge Dichter genau die Stimmung und Gedankenfolge Puschkins gehabt haben musste, als er die Verse niederschrieb. Es genügt, wenn er dieselbe Stimmung und geistige Verfassung hatte, in die ihn zur Zeit, als er Puschkin las, dieser versetzte, oder die er unabhängig von diesem hatte, als er ihn las. Jetzt kam die Stimmung wieder, und da kam auch das Gedicht wieder. Den Rest gab der Zwang des Reims und des Rhythmus, der ja auch bewirkt, dass wir Verse leichter auswendig behalten als Prosa. Das ist sehr originalen, Fremdes schroff abweisenden Dichtern passiert, z. B. unserem Heinrich von Kleist mit Versen Schillers, und erklärt sich wahrscheinlich aus seinem somnambulen Zustande beim Dichten. Namentlich feminine Künstler nehmen fremden Geist willig auf. Denn das Plagiat ist der Anfang des Schaffens. Nach Goethe

sind wir alle kollektive Wesen. „Wie Weniges haben und sind wir, das wir im reinsten Sinne unser eigen nennen!"

Rechtstitel im engeren Sinne gibt es im Reiche des Geistes überhaupt nicht. Die Judikatur kann auch nicht den Sinn haben, den Strom des geistigen Lebens einzudämmen, sondern nur, uns Autoren gegen die Verleger und Nachdrucker und die Vielzuvielen unter dem Federvieh zu schützen, damit sie uns wenigstens nicht unsere äusseren, nachweisbaren Erfolge stehlen. Und selbst das vermag sie nicht. Denn die niemals einen eigenen Gedanken haben und nicht einmal die anderer ordentlich zu gebrauchen verstehen, sind am seltensten des Plagiats zu überführen. Der Maler, der die Figur oder Gruppe eines anderen übernimmt, muss wenigstens malen oder zeichnen können, wenn man das Fremde wiedererkennen soll. Stümperei aber heisst das Zaubermittel, um die Spuren des Plagiats zu verwischen. Was das Urheberrecht betrifft, so haben wir es zwar, es nützt uns aber nichts; wenigstens, wo es darauf ankommt, da wir gar keine Kontrolle über den wirklichen Druck und Absatz unserer Werke besitzen. Das Urheberrecht ist nämlich gar kein Autorenrecht, sondern ein Verlegerrecht, denn es schützt wohl einen Verleger gegen den anderen, aber nicht den Autor gegen den Verleger. Das Publikum aber hat nun, auch unterstützt durch seine Sensationslust, sich in den Aberglauben hineingelebt, nur in der Neuheit bestände der Wert eines Kunstwerks. Und in diesem Aberglauben kann es erhalten werden, weil es das Alte immer wieder vergisst. Während es doch in Wirklichkeit darauf ankommt, wo einer steht, wo er anknüpft, und wohin er will. In seiner Modernität und Lebensfülle muss

seine Originalität bestehen, nicht in der Neuheit von Motiven, Worten oder Gestalten. Diese Originalitätssucht führt immer zur Verrücktheit, wie die moderne Literatur beweist, oder zur Banalität, wie die moderne Literatur ebenfalls beweist. Wir wissen ja alle, was in der Verleger- und Zeitungssprache eine „Originalarbeit“ genannt wird. Technisch heisst das: noch nicht abgedruckt; inhaltlich: wissentlich nicht abgeschrieben. Sonst ist doch gewöhnlich gar nichts daran original. Sind diese beiden Bedingungen erfüllt, so ist der Trivialität keine Grenze mehr gezogen. Würden die Analphabeten wenigstens abschreiben, so könnte doch das Niveau des öffentlichen Geistes niemals so tief sinken als bei ihrer Originalität. Ehedem war das geistige Eigentum rechtlos, heute ist's das geistige Schaffen selbst. Was das heisst, alles, was Hände hat, zur Literatur heranzuzüchten (um den Markt zu drücken) und dann von den Illiteraten Originalität verlangen, das erleben wir schaudernd in unseren Tagen. Ob wir's auch geistig überleben werden, nachdem wir die eigentlichen Literaten ausgeschaltet haben?

Im höheren Sinne ist das Plagiat einfach ein Naturrecht des Geistes. Es gehört zur Produktion, wie der Diebstahl zum Handel. In bestimmten Fällen ist es sogar ein moralisches Gebot, nämlich in der Form literarischer Leichenfledderei. Denn ein an sich guter Gedanke, der von einem Stümper verludert worden ist, muss eines Tages besser ausgedrückt werden, und das heisst: auferstehen. Das ist das Recht des Lebens gegenüber dem Tode. In den elendesten Dilettantenwerken findet sich zuweilen etwas, das verdient, gerettet und erhalten zu werden.

Dem Leben erhalten ist hier beinahe so viel als selbst zeugen, mindestens vom Standpunkt des Lebens aus gesehen. Es muss nicht jeder Gedanke sterben mit dem Werke, in dem er vorkommt. Denn in der Kunst genügt es nicht, einen Gedanken zu haben, man muss ihn auch vernünftig ausführen können. Waffen und Schmuck des Besiegten gehören dem Sieger. Ernst Eckstein pflegte zu sagen, wenn er ein missglücktes Werk las: das müssen wir wohl später noch einmal besser machen. Das Bessermachen ist die ganze Moral des Plagiators. Und selbst, wenn er es nicht besser macht, worin besteht sein Unrecht? Tatsächlich schädigt er niemanden. Die Dilettanten nicht, weil sie doch nichts anzufangen wissen mit ihren Gedanken. Die Alten nicht, die ihren Ruhm bereits haben und meist auch behalten und bleiben, was sie sind. Was schadet es Plato, dass ihn ein moderner Schriftsteller gelegentlich bestiehlt? Die Lebenden nicht, weil jeder Schaffende das gesamte Niveau und folglich auch den Plagiierten mithebt. Die Autoren, die am meisten bestohlen werden, sind auch die berühmtesten, heute z. B. Friedrich Nietzsche. Je mehr dieser bestohlen wird, um so populärer muss er werden. Jeder Spitzbube trägt den Samen seines Geistes weiter. Sich selbst schadet der Plagiator auch nichts, sofern das Plagiat nicht bei ihm in der Faulheit und Ohnmacht, sondern im Hunger seine Ursache hat, ein Eroberungs- und Schaffenstrieb ist, um sein Werk so gross und so reich als möglich zu machen. Und alles bekommt sofort sein eigenes Gepräge. Nur dadurch rechtfertigt sich das Plagiat, das natürlich keine falsche Note in das Werk bringen darf. Wenn man's nicht merkt, soll man sich auch nicht darüber

ereifern. Eigentlich soll ein Autor nur übernehmen, worauf er auch von selber hätte kommen können oder müssen, und was er leicht in seinen persönlichen und künstlerischen Stil zu übertragen vermag. Worauf Goethe, Shakespeare, Schopenhauer ihre Hand legen, das ist eben Goethe, Shakespeare, Schopenhauer. Nichts ist erstaunlicher als die Räubereien dieses Philosophen. Nie wäre ich von selber auf die Idee gekommen, dass irgendein Gedanke Schopenhauers nicht von ihm stammt, so echt klingt alles bei ihm, so charakteristisch ausgeprägt, so notwendig im Gefüge des Organismus. Es ist die eigene persönliche Leistung, die das Plagiat entschuldigt. Die Illiteraten sollen überhaupt nicht schreiben, dann brauchen sie auch nicht abzuschreiben.

Unanständig wird das Plagiat namentlich gegen Lebende und Genossen nur dann, wenn zugleich ein Vertrauensbruch dabei mit im Spiele ist. Es gibt Plagiate, die so gut sind wie Verrat, besonders unter Gelehrten. Aber der Verräter soll überhaupt gehängt werden, weil er schliesslich jeden Gesellschaftsverkehr unmöglich macht. Und wenn gar Kunst, Literatur und Wissenschaft zu einer Konkurrenz der Fingerfixigkeit werden können, dann ist es mit dem Ernst des geistigen Lebens ohnehin vorbei. Ein Redakteur, der z. B. ein eingesandtes Manuskript abschreibt oder frei benutzt und hinterher erklärt, seine Arbeit wäre älter, der ist nicht besser als ein Beamter, der eingezahlte Gelder unterschlägt. Dass das Plagiat zu jedem ruppigen Schwindel benutzt werden kann, ist naturgemäss. Wir haben berühmte, ordengeschmückte Autoren, die nicht eine Zeile ihrer Werke selbst geschrieben haben. Betrügen können sie aber nur den, der sie nicht persönlich kennt. Im

persönlichen Verkehr kann selten jemand lange verbergen, wes Geistes Kind er ist, und gegen den grössten Schwindel und die brutalste Vergewaltigung ist man hier so wenig als sonstwo geschützt. Die Tatsache, dass es Mörder gibt, darf nicht dazu dienen, das ehrliche Kriegshandwerk zu diskreditieren.

Das Plagiat wird niemals durch sich selbst charakterisiert, sondern immer nur durch den Plagiator, und hat seine Stufenfolge von Wertbestimmungen.

Auf der untersten Stufe steht der nackte Schwindel, der Originalität heuchelt, wo nichts vorhanden ist. Der bewusste Betrug der Impotenz, Faulheit, Habgier und Ruhmsucht. Fremde Gedanken, Werke oder Teile von Werken werden als die eigenen verkauft; Ruhm, Stellung, Geld, Einfluss, die andern gebühren, werden ohne jeden Rechtstitel usurpiert. Dies die eigentliche Abschreiberei. Nur ist nicht zu übersehen, dass der gleiche Schwindel auf andere Weise auch und besser inszeniert werden kann, denn das Plagiat ist, wie der gemeine Diebstahl, niemals ganz ungefährlich, während man durch Verwässerung, Beschimpfung, Verdrängung fremder Werke leichter und sicherer zu seinem Ziele gelangt. Im übrigen, die Talentlosigkeit empfiehlt sich selbst.

Auf der zweiten Stufe steht der naive Selbstbetrug, die bona fides beim Plagiat, die nicht weiss, dass es fremde Gedanken oder Werke sind, welche als die eigenen ausgegeben werden. Gründe: Vergesslichkeit oder Unbildung. Entweder hat man die Werke des andern gelesen und weiss es nicht mehr, das Gedächtnis arbeitet statt der Beobachtung oder Zeugungskraft im Geiste, das gute Gedächtnis,

das ja die Muse so vieler berühmter moderner Autoren und Kritiker ist. Man hat vielleicht ein blasses oder dunkles Unter- oder Nebenbewusstsein vom Original, hat aber die Kontrolle abgestellt und die Vorstellung des Vorhandenen ausgeschaltet. Oder man hat die Werke des andern nicht gelesen, hat aber Gedanken und Worte auf Umwegen erhalten. Sei es Mangel an Bildung, sei es Dummheit oder Kritiklosigkeit, dass man nicht imstande ist, zu erkennen, was bereits Allgemeingut ist, kurz, man weiss es nicht und produziert das Bekannte noch einmal. Man hat sich so lange damit beschäftigt und es so lange sich oder anderen wieder erzählt, bis man glaubt, es selbst erfunden oder gestaltet zu haben, oder doch wenigstens nicht mehr weiss, ob man's erfunden oder gebildet hat, was daran ge-, was erfunden ist! Und gerade die Selbstüberhebung und Bildungsprotzerei macht am häufigsten Narren aus modernen Autoren. Sie glauben immer, weil ihnen etwas neu ist, sei es allen andern auch neu, und sagen sich nicht, dass in einer Wissenschaft, die seit Jahrzehnten oder Jahrhunderten die gelehrtesten und gescheitesten Männer beschäftigt, gewisse Gedanken und Fragen schon erörtert sein müssen. Hier ist das Plagiat einfach eine Urteilsfrage und dem Dilettantismus nahe verwandt.

Auf der nächsten Stufe des Plagiats sind wir schon im Arbeitsbereiche der Kunst selbst. Fremde Gedanken werden benutzt, aber nur als Werkmaterial zu eigenen Arbeiten. Die Frage ist hier nur, wie sich das Entwendete zum Neuen verhält; ob ein ganzes Gebäude übernommen wird, bloss um eine neue Säule anzubringen, oder der Teil eines alten, um ein neues Gebäude zu

schmücken, oder ob zwar ein ganzes Gebäude oder wichtige Teile davon verwendet werden, aber um Glieder eines neuen grösseren Gebäudes zu bilden: die Statue, die Schmuck einer Vorhalle, die Halle, die Teil eines Hauses, das Haus, das Flügel eines Palastes wird. Entscheidend ist, dass ein höherer Organismus entsteht. Sobald eine Novelle so in einen Roman hineingearbeitet wird, dass sie nur noch ein Glied des Romans ist und zur Komposition des Ganzen gehört, ist sie vom Roman verdaut. Werden die fremden Gedanken, Verse, Motive gar nur noch als Rohmaterial benutzt, umgeschmolzen und neu geformt, dann ist das genau so wie eine vollständig neue Leistung. Der Koch plagiert das Huhn nicht, weil er ein Ei zum Schnitzel benutzt. Denn schliesslich arbeiten wir alle mit fremden Produkten und den Überlieferungen anderer Kulturen, genau so wie wir körperlich durch die Ausscheidungen und Leichenreste anderer Wesen existieren. Die Menschheit ist nicht so reich und fruchtbar an Edelmetallen, dass nicht vorhandener Schmuck immer wieder eingeschmolzen werden müsste. Hier ist das Plagiat nur eine Benutzung und gehört zu den geistigen Ernährungsfragen.

Am liebsten wird die nächste Stufe des Plagiats bestiegen, und zwar von Talenten, Halbtalenten und Dilettanten. Eigene Gedanken haben wenige, aber so viel Einsicht besitzen doch noch viele, dass man fremde Gedanken, Systeme, Techniken, Motive einigermassen selbständig benutzen kann, wenn man sie auf neue Stoffe überträgt: z. B. wenn man philosophische Gedanken auf die Politik, eine naturwissenschaftliche Methode auf die Volkswirtschaft anwendet, nach Schillerschem Muster

andere Geschichtsstoffe in Tragödien behandelt, Hauptmanns Realismus aus Schlesien auf die verschiedenen Provinzen verpflanzt; oder demselben Stoff eine neue Form oder Behandlung findet, ihn, nachdem er heute soziologisch dargestellt wird, morgen psychologisch, übermorgen pathologisch, historisch oder philosophisch ausnutzt. Diese Nachahmung oder Übertragung kann ebenso nützlich als schädlich sein, je nachdem der Gegenstand oder der Mensch ist, um den es sich handelt. Dass eine neue Philosophie allmählich auf alle Wissenschaften übertragen werden muss, und dass sich die Wissenschaften gegenseitig bestimmen, ist selbstverständlich. Als Schiller Kants Ästhetik auf die Literatur übertrug, leistete er etwas sehr wichtiges. Unter Umständen kann die Übertragung sogar geistreicher, wertvoller und stärker sein als das Übertragene. In den ersten Etappen der Nachahmung und Übertragung ist immer etwas vorausgesetzt, das der Originalität fast gleich kommt. So wie ja auch die ersten Anhänger neuer Geister selbst hinreichend viel Geist haben müssen, um sie zu begreifen. Erst dann wird's Schule, hinterher Fingerfertigkeit und zum Schluss Stumpfsinn. Die historischen Dramen vor fünfzig Jahren und die sozialen von heute sind schlimmer als Plagiate, während originale Dichter originale Dichter bleiben trotz ihren Plagiaten.

Auf der letzten Stufe steht schon wieder die Bank der ehrlichen Leute. Denn nach den Graden der Ehrlichkeit ist diese Treppe aufgebaut. Fremde Gedanken und Teile von Werken werden zwar abgeschrieben oder benutzt, aber auch als solche gekennzeichnet. Das Plagiat heisst hier Zitat

oder Quelle. Man benutzt alte Chronisten zur Charakteristik einer historischen Person, volkstümliche Redensarten und Lieder zur Veranschaulichung von Situationen oder Stimmungen. Ein historischer Roman ist zuweilen ein Mosaik von historischen Überlieferungen. Die fremde Quelle wird unter Umständen schon durch die Schreibart angedeutet, jedenfalls nicht geleugnet, braucht nicht mehr geleugnet zu werden. Das Original steht zuweilen zum Plagiat im Verhältnis von Modell zum Porträt. Die Ähnlichkeit beider kann man unmöglich einem Maler zum Vorwurf machen. Das Plagiat an der Natur ist sogar die ästhetische Forderung der Naturalisten.

Um Betrug handelt es sich allein auf der ersten und untersten Stufe. Auf der zweiten erlebt man Komödien und Grotesken. Hier richtet sich das Plagiat meist schnell von selber. Und der naive Dilettantismus ist relativ unschädlich, so lange er vereinzelt bleibt. Von der dritten Stufe an gehört das Plagiat zum Wesen der Produktion und kann nur von Banausen, die nichts wissen vom geistigen Schaffen, als eine Todsünde behandelt werden. Auf der dritten Stufe ist Plagiat und Produktion überhaupt nicht mehr zu unterscheiden. Die vierte ist notwendig, weil auf ihr alle Entwicklung und Verallgemeinerung des Geistes vor sich geht und von ihr beinahe der Fortschritt der Wissenschaften abhängt. Auf der fünften Stufe das Plagiat vermeiden wollen, heisst fälschen oder Laie sein. Nicht der Historiker, der die vorhandenen alten Quellen, Briefe, Chroniken benutzt, sondern der sie nicht benutzt, ist der Stümper.

Man sieht also, welche Möglichkeiten das Plagiat in

der Beurteilung eines Autors zulässt. Es kann ein Kriterium des Betruges wie der Unfruchtbarkeit, des Fortschritts wie der Unbildung, des Fleisses wie der Geschicklichkeit, des Genies wie der Wahrheit sein. Die Kunstschöpfung ist ja auch ein Teil der Natur, und dem Künstler gehört, sagt Goethe, die ganze Natur. Es kommt hier wie überall auf die Personen und die Umstände an. Wer durch überführtes Plagiat erledigt ist, der musste erledigt sein, noch ehe er überführt wurde. Wenigstens in einer gebildeten Gesellschaft. Nicht die Plagiatoren sind gefährlich, sondern die Nichtskönner und eine Gesellschaft, die sie züchtet.

Zitate.

Warum zitieren wir eigentlich? Was bedeuten die Zitate in unseren Darlegungen?

Durch die Häufigkeit und die Art ihrer Zitate scheiden sich die Schriftsteller geradezu in verschiedene Kategorien. Was aber das Zitat fast immer zu einer Zweideutigkeit und grossen Lüge in der Darstellung macht, ist das Durcheinander von Motiven beim Zitieren, und dass bei einer undisziplinierten Literatur das Zitat beinahe jedes Missbrauchs fähig ist.

Zunächst war und ist das Zitat ein Beweis. Roma locuta est. In der Bibel steht geschrieben. Das Zitat ist hier nicht mehr und nicht weniger als die höchste und letzte Autorität, die alle Meinungsverschiedenheiten oder Auslegungen schlägt. Das Zitat hat also die Tendenz, jede Kritik und jeden Zweifel zum Schweigen zu bringen und einen Sinn nur dort, wo eine Autorität anerkannt wird. In der Wissenschaft z. B., indem entweder ein Gelehrter ein so grosses Ansehen geniesst, dass er als eine Art höherer Einheit wissenschaftlichen Geistes gilt, sei es wegen seiner ganz allgemeinen Bedeutung (als Philosoph), sei es wegen seiner umfassenden Kenntnis vieler oder aller Spezialgebiete (als Polyhister), oder indem er gerade wegen seiner Fachgelehrsamkeit ein bestimmtes Gebiet allein beherrscht, so

dass man sich bei des einen oder anderen Diktum beruhigen muss und sich sagt: besser kannst du's auch nicht wissen und kein anderer sonst. Heute gelten namentlich die letzten Autoritäten, weil sich die Wissenschaften derartig zersplittert haben, dass jeder auf die Resultate und Anschauungen anderer angewiesen ist und namentlich die von ihnen gefundenen Tatsachen annehmen muss. Eine Statistik ist weiter nichts, als das Zusammenfassen vieler Einzelarbeiten, also die Quelle ebenso vieler Irrtümer wie Wahrheiten.

Eine besondere Form des Beweises wird das Zitat als eine demonstratio ad oculos; nämlich in der Kritik, wenn es gilt, die Güte oder Schwäche eines Werkes zu zeigen. Um das lobende oder tadelnde Urteil einer Gedichtsammlung zu begründen, zitiert man gern ein paar Verse oder Lieder. Und hier beginnt bereits die grosse Lüge eines Zitats, denn es bekommt eine suggestive Bedeutung. Wenn man eine Dichtung über den grünen Klee lobt, so wird jedes Zitat auf naive Gemüter in diesem Sinne wirken, und die dümmsten Verse können beweisen, dass einer ein hervorragender Lyriker ist; sollen und können es. Denn die Kritik hat den Leser in jene Stimmung versetzt oder doch vorbereitet, nunmehr Tiefsinniges, Feines oder Dummes zu vernehmen. Und dann vernimmt er es auch. Macht man ein Buch lächerlich, so wird ein Zitat sehr leicht lächerlich wirken, auch ohne es zu sein. Es wird ihm eine Beweiskraft zugeschrieben, die es gar nicht hat, ganz abgesehen davon, dass man dem Kritiker ja schon glauben muss, dass er auch wirklich charakteristische Stellen zitiert und das Zitat nicht ausserdem dadurch fälscht, dass er es aus dem Zusammen-

hang reisst, gar nicht davon zu reden, wenn er überhaupt falsch zitiert.

Hier ist das Zitat kein Beweis mehr, sondern bestenfalls nur ein Beispiel, ein charakterisierendes oder darstellendes Moment. Wie der Dichter einen Menschen charakterisiert durch das, was er ihn tun oder sagen lässt, so charakterisieren wir den Dichter durch das, was wir von ihm zitieren. Um einem Kritiker Zitate zu glauben, muss man ihn schon für einen darstellenden Künstler halten. Die Richtigkeit des Zitats genügt hier so wenig, wie eine einzelne Realität beim Dichter. Es kommt nicht darauf an, ob ein bestimmter Zug in einer Dichtung richtig oder falsch wiedergegeben ist, sondern ob er sich eignet, eine Gestalt oder Situtation zu veranschaulichen. Das Zitat soll den Leser zwingen, ein Werk so anzusehen, wie es der Kritiker ansieht oder angesehen wissen will. Dieses scheinbar objektivste Kriterium (denn was kann man mehr tun, als den Dichter selbst zu Worte kommen zu lassen?) ist in den meisten Fällen gerade das subjektivste Moment der Kritik.

Sehr häufig soll ja ein Zitat nur ein Urteil, eine Meinung oder eine Kritik unterstützen. Es wirkt also nur, wenn Urteil, Meinung oder Kritik in sich selbst schon begründet sind. Hier beginnt aber der allergrösste Schwindel, der mit Zitaten getrieben wird. Der Zitierte bekommt die Bedeutung des Gewährsmannes; zu solchem wird er indessen häufig genug willkürlich gestempelt. Jemand verficht eine Meinung oder stellt eine Theorie auf und glaubt, sie dadurch stützen zu können, stützen zu müssen, dass er sich auf die Meinung anderer beruft. Zunächst appelliert er an den Aberglauben, etwas sei wahr und dürfe geglaubt

werden, weil es auch andere oder gar viele für wahr halten. Zweiter Aberglaube: wenigstens die Meinung derer sei beweiskräftig, die auch sonst hohes Ansehen unter den Menschen geniessen. Sich auf Aristoteles, Kant oder Goethe berufen, gilt vielen immer noch als beweisen. Wofür diese Herren alles herhalten müssen, spottet jeder Beschreibung, es spottet sogar jedes Spotts. Deshalb, weil Goethe oder Kant etwas gesagt hat, muss es noch nicht wahr sein, es muss nicht einmal für sie selbst wahr sein, es braucht auch nicht einmal ihre Meinung gewesen zu sein; denn dass Schriftsteller oft zitiert werden mit Sätzen, in denen sie gerade das bestreiten, was sie beweisen sollen, ist ja keine seltene oder unbeachtet gebliebene Erscheinung in der wissenschaftlichen Literatur. Und wenn er es auch positiv so gemeint hat, so braucht er es doch nicht sein ganzes Leben lang so gemeint zu haben. Ein Geist wie Goethe revidiert doch seine Ansichten fast jedes Jahr; was er mit dreissig Jahren gemeint hat, braucht er doch nicht auch mit fünfunddreissig Jahren gemeint zu haben. Es ist also gar nicht die Meinung Goethes, die zitiert wird, sondern Goethes im einunddreissigsten Jahre, also in einem bestimmten Entwicklungsmoment. Weil das aber der Leser nicht immer selbst wissen oder kontrollieren kann, so nimmt er als die Meinung Goethes, was dieser nur ein Jahr oder eine Woche lang selbst geglaubt hat. Das schlimmste, weil gefährlichste, ist, dass dieser Schwindel gewöhnlich gar nicht bewusster- oder gewollterweise inszeniert wird, sondern meistens ganz naiv entsteht. Nämlich auf folgende Weise: weil wir glauben, dass wir etwas beweisen oder doch bekräftigen können, wenn wir uns auf die Ansicht

anderer beglaubigter Autoren berufen dürfen, so durchstöbern wir die Weltliteratur nach Sätzen, die unsere Gedanken belegen können. Und dann ist uns natürlich alles recht, was uns in den Kram passt, genau wie dem Politiker oder Naturforscher jede Tatsache, die ihm für seine Zwecke tauglich erscheint. Darin war schon Schopenhauer ein wunderbarer Heiliger. Es kam ihm nicht darauf an, einen Autor, den er uns eben selbst verdächtigt gemacht hat, zu zitieren, wenn er ein Wort bei ihm fand, das seine Ansichten unterstützen konnte. Etwas Komisches ist in dieser Hinsicht jüngst Fritz Mauthner passiert. In seiner sonst famosen Schrift gegen Aristoteles geht er gerade von dem Manne aus, dem Aristoteles im modernen England fast einen neuen Ruhm verdankt, Lewes, und der als Feuilletongeist nicht einmal was beweisen würde, wenn er sich wirklich für Mauthner benutzen liesse. Der Mann, den Mauthner als seinen Vorgänger betrachtet, beginnt seine Schrift über Aristoteles mit Sätzen, wie: „Es ist schwer, von Aristoteles ohne Übertreibung zu sprechen . . . Die Geschichte . . . staunt ihn mit Bewunderung an . . . seine Leistungen übertrafen die aller bekannten Philosophen." Und wo er von seinen Mängeln spricht, fügt er hinzu, „wir dürfen aber nicht zugeben, dass diese Mängel die wirkliche Grösse seiner Leistungen verdunkeln". Und von diesem Manne behauptet Mauthner, dass er ebenso den Denker wie den Beobachter in seiner ganzen Blösse gezeigt habe und sich nur im Schlusskapitel vor seinem Namen beuge, wo es nämlich u. a. heisst: „ich ging an meine Aufgabe voller Enthusiasmus für die Grösse des Aristoteles", und „er steht höher als die meisten von denen, die die Wissenschaft mit grossen

Ideen erleuchtet haben . . . so hat doch keiner wie er neue Pfade eröffnet", und von seiner Kraft geredet wird als einer, „die in der Entwicklung der Menschen Epochen gründet". Man würde dergleichen nicht verstehen, wenn man nicht wüsste, wie es gemacht wird. Erstens das Zusammensuchen von Tatsachen, Zitaten, Autoritäten, hinter die man sich versteckt, und zweitens die Sucht, Gelehrsamkeit zu zeigen, die immer imponiert. Bei uns geschieht dies namentlich dadurch, dass man unglaublich viel gelesen zu haben vorgibt, während man tatsächlich nur seine Zitate und Autoritäten zusammengesucht hat, die man zu allen möglichen Zwecken anwenden kann.

Wer bestimmte Gebiete der Wissenschaft verfolgt, wird mit Staunen bemerken, dass die heterogensten Dinge über denselben Gegenstand aus demselben Schriftsteller und demselben Literaturgebiet belegt und bewiesen werden. Was ist nicht schon alles über Shakespeare, Goethe und Heine aus ihren Schriften heraus unwiderleglich dargetan worden! Jemand will beweisen, dass Heine sein Leben lang ein guter Jude war, und er beweist es aus seinen Schriften; ein anderer, dass er ein guter Christ war, und er beweist es aus seinen Schriften, und beide zitieren vielleicht unter Umständen richtig, wir finden bei beiden vielleicht dieselben Zitate, die, weil sie nichts beweisen, eben alles beweisen. Da die meisten wissen, wie gedankenlos der moderne Mensch zu lesen pflegt, dürfen sie sich hier eigentlich alles erlauben. Da wird ein Zoologe für eine soziologische Meinung in Anspruch genommen, ob er gleich in der Soziologie derselbe Laie ist, der jeder andere auch ist, vielleicht noch unwissender als mancher gebildete Laie. Oder es wird ein

Satz zitiert, der mit dem Inhalt dessen, wofür er zitiert wird, gar nichts zu tun hat; man darf immer hoffen, der Leser wird den Blödsinn schon nicht merken. Ein Beispiel: die Homosexuellen sind die wahren Adels- oder Übermenschen, hörte ich einmal jemanden deduzieren; sagt doch schon Schopenhauer: „Seltsame Naturen . . . können nur durch seltsame Verhältnisse glücklich werden . . .“ usw. Der § 598 der „Neuen Paralipomena“, dem diese Worte entnommen sind, hat mit dem Thema des Homosexuealismus nicht das geringste zu tun, und Schopenhauer ist überhaupt kein Gewährsmann für solche Beurteilung. Aber es ist doch immerhin Schopenhauer, und wenn der Spiesser Schopenhauer oder Goethe hört, dann meint er, die Sache sei schon ganz in Ordnung, und braucht sein Verstandskästchen nicht weiter anzustrengen. Hier können wir sehen, wie autoritätslustig der Mensch doch ist. Der Teufel kann sich auf die Schrift berufen und der moderne Gelehrte auf Schopenhauer für alles, was er je wird zu beweisen haben: Darwinismus, Anti-Darwinismus, Idealismus, Realismus usf. Beinahe noch grösserer Beliebtheit erfreut sich heute bei den Zitaterichen Goethe, dessen Lied „An den Mond“ auch schon den höheren Wert der Jünglingsliebe „bewiesen“ hat, ob es gleich einem Mädchen in den Mund gelegt ist. Ein reizendes Beispiel führt einmal Karl Spitteler an. Ein Zoologe beschreibt, wie eine Heuschreckenart in Amerika zufolge der menschlichen Ansiedelungen aus einer Gegend vertrieben wird, und schliesst dann wie folgt: „So erfuhren die Heuschrecken die Wahrheit des goethischen Wortes: ‚Nichts auf Erden ist schwerer zu ertragen, als eine Reihe von guten Tagen‘.“ Man muss sich das nur in die Seele

der Heuschrecken hineindenken! Denn selbst die Heuschrecken müssen am Ende erfahren, dass Goethe immer recht hat. Sonst könnte sein Ruhm vielleicht doch noch nicht ganz fest stehen auf Erden.

Hier soll nun Goethe freilich nicht die Richtigkeit der Darstellung des Zoologen beweisen, das Zitat ist hier nicht mehr Beweis oder Beispiel, sondern Redeschmuck. Es zeugt nämlich von Bildung und Gelehrsamkeit, besonders wenn man wenig bekannte Aussprüche noch weniger bekannter Autoren zitiert. Da kommt sich der Leser gleich so unwissend und dumm vor, dass er dem Schriftsteller auf den ersten Schreck hin alles glaubt, was dieser zu schwätzen für gut findet. Denn der Leser schliesst unwillkürlich, dass, wenn der Schriftsteller etwas zitiert, nicht nur das Zitat richtig und beweiskräftig ist, sondern dass er auch Werk und Autor, aus dem er zitiert, ganz genau kennt. Und wenn er sogar Werke und Autoren kennt, von denen er, der Leser, nie etwas gehört hat, wie wird er da erst die Literatur kennen, die er, der Leser, sogar kennt! Diese scheinbar gewaltige Belesenheit imponiert immer. Mit ihr imponieren sogar solche Schriftsteller, die Geist, Talent und Kenntnis genug besitzen, dass sie dergleichen Autorenmätzchen eigentlich nicht nötig hätten. Denn ihre Zitate beweisen gewöhnlich mehr für ihr Gedächtnis, ihren Fleiss und ihre Sammelwut, als für ihre Urteilskraft. Diese Zitierwut ist fast immer ein Zeichen von literarischem Parvenütum.

Gewöhnlich aber ist diese sogenannte Belesenheit der reine Schwindel; und was sie zitieren, haben sie vielleicht den Tag vorher selber erst als Zitat übermittelt bekommen. Sie sagen dann nicht: ich habe bei dem oder dem ein

tiefes oder schönes Wort von dem oder dem gelesen. Das würde keinem imponieren; denn das kann ja jedem mal zuteil werden. Sondern bei irgendeiner Gelegenheit, wo man an diese Stelle dieses Autors zu allerletzt denken würde, überfallen sie uns hinterlistig und ganz plötzlich mit diesem Worte, als hätten sie nur nötig, die ganze Literatur so aus den Manschetten fallen zu lassen. Kolossaler Kerl! Diese Zitate imponieren dann je nach dem Grade der Unbildung des Lesers. Ich konnte über dieses Thema jüngst einem Freunde einen erbaulichen Vortrag halten. Er erzählte mir, er wäre bei seinen Literaturstudien auf den Namen eines Autors aus alten vergangenen Tagen gestossen, der einem sehr berühmten modernen bis auf die Schreibart gleich sei und auch auf demselben Gebiete sich betätigt habe. Er frug mich, ob das nicht ein dankbares Thema für ein Feuilleton sei, das jeder Redakteur mit Kusshand nimmt. Ganz gewiss, war meine Antwort, aber so dürfe man sein Gut nicht verschleudern. Im Gegenteil: gar nichts über diesen alten Autor verlautbaren lassen, aber ihn mal ganz gelegentlich heraufbeschwören und dann verwundert tun, dass es immer noch so ungebildete Leute gäbe, die nicht wüssten, dass wir zwei Autoren desselben Namens besitzen, die nur den jüngeren gelesen haben, während jeder Mensch, der einigermassen auf Bildung hält, doch jede Zeile auch des älteren kennen muss; dass es sogar Literaturhistoriker und Spezialgelehrte des jüngeren Autors gäbe, die nicht den älteren auswendig wissen, und die Gewissenlosigkeit moderner Literaten also schon wirklich keine Grenze mehr zu haben scheint — hier ist eine vortreffliche Stelle, loszudonnern auf das ungebildete Pack, und den

Schulmeister zu spielen, was in Deutschland immer nützlich ist. Das, wie gesagt, ganz plötzlich, ohne dass jemand sich eines Bösen versieht. So müsste er's machen, und sein literarischer Ruhm sei auf dreissig Jahre begründet. Auf diese unvorhergesehene siegreiche Attacke hin glaubt man ihm alles, was er je gesagt hat oder noch zu sagen lustig sein wird. Sich nur nicht in die Karten gucken lassen. Immer tief entrüstet sein, dass nicht alle Welt weiss, was man eben erst selbst erfahren hat. Erste Regel des Journalisten. Alles ist Technik, auch das Zitieren. Statt wie jene Gelehrten oder Schönredner, von denen oben die Rede war, Zitate zu einem Essay zu suchen, suche man sich lieber den Essay zum Zitat, schreibe ihn um dieses herum, nur darf man es sich nicht merken lassen, sondern man zitiere, als ob einem das Zitat gerade eben bei passender Gelegenheit einfalle, passend nämlich, weil dem Zitat angepasst. Wenn jemand solche unerwartete Kenntnis vorbringt, wird man dem je glauben, dass es irgendeinen Dichter, Philosophen oder Gelehrten gibt, den er nicht kennt?

Indessen kann das Zitat auch der Ausdruck literarischer Bescheidenheit und Ehrlichkeit sein, indem man nämlich das zitiert, was man nicht selber gedacht, sondern bei anderen gefunden hat, und ebenso das, was man zwar selber gedacht, aber ein anderer schon vorher gesagt und besser gesagt hat, als man es selber in jenem Augenblick auszudrücken vermag. Es ist etwas anderes, wenn ich eine Meinung habe, die Goethe auch schon gehabt hat, und ich sie nun in Goethes Worten ausdrücke, weil ich eben keine besseren und passenderen

Worte zur Verfügung habe, und es ist etwas anderes, wenn ich meine Meinung durch ein goethisches Zitat zu beweisen glaube.

Ich kann auch noch ein literar-pädagogisches Motiv zu dergleichen Zitaten haben, indem ich es dem Leser erleichtere, wenn ich ihm bei einer bestimmten Gelegenheit bekannte Worte statt neuer sage, weil sie ihm bequemer und verständlicher sind und glatter eingehen. Auch verlernt der Spiesser so viel und fällt so oft und so tief in scheinbar überwundene Zustände des Denkens zurück, dass Zitate noch den besonderen Zweck haben können, ihn daran zu erinnern, dass gewisse Kühnheiten des Denkens für einen gebildeten Kopf gar keine Kühnheiten mehr sind, dass man mit seinem Denken an Stellen sich befindet, die er erreicht haben muss, wenn er an einem Gespräch oder einer Untersuchung teilnehmen will, und dass er sich gefälligst auf dieses Niveau zu erheben hat. Das Zitat als Merkzeichen.

Für andere hat es mehr ästhetischen Reiz. Emerson z. B. waren die Zitate die Blumen auf dem Teppich der Gedanken. Er schmückte seine Rede gern mit den lieblichsten Worten, Bildern, Vergleichen, die er finden konnte, und es war ihm sogar gleichgültig, ob er sie bei sich oder anderen fand. Er nahm die Zitate nicht ihrer Autorität, sondern ihrer Schönheit wegen. Oft wusste er selbst nicht einmal, in wessen Garten seine Blumen aufgeblüht waren. Und wenn er es angab, so war es nur die Ehrlichkeit des Schriftstellers, der seine Quelle nennt. Die Zitate, die bei den Gelehrten in den Anmerkungen stehen, haben gewöhnlich diese Bedeutung. Aber man

sieht, auch hier ist das Moralische und das Schöne nicht immer zu vereinen.

Beim Zitieren kommen so ziemlich alle Tugenden und Untugenden zur Geltung. Auch des Lesers, der, indem er das Motiv des Zitats verkennt, unter Umständen den Autor noch nachträglich fälscht. Wenn Zitate überhaupt etwas beweisen, so gewöhnlich das Gegenteil dessen, was sie beweisen sollen, nämlich die Armut und nicht den Reichtum des Schriftstellers. Selbst der Kritiker kommt mit einem Minimum von Zitaten aus, wenn er den Gegenstand durchdrungen hat. Am meisten zitieren gewöhnlich die, die dem Werke, das sie besprechen, am unfreiesten gegenüberstehen. Bücher, die angeschwollen sind durch Zitate, Quellen, Briefe, Akten usw., sind ein Beweis, dass der Autor seinen Stoff noch nicht verdaut hat, denn sonst brauchte er weniger zu zitieren. Je selbständiger der Kritiker oder Gelehrte dem Gegenstande gegenübersteht, je besser er und womöglich auch der Leser ihn kennt, um so geringer wird das Bedürfnis nach Zitaten sein. Man kann heute ein Buch über Goethe schreiben ohne ein einziges Goethe-Zitat, weil man annehmen darf, dass man vollkommen verstanden wird und auch ohne Zitate sagen und beweisen kann, was man will. Die Zitate laufen dann nämlich unterhalb der Rede oder Bewusstseinsschwelle von selber mit. Wenn ich z. B. vom Spinozismus im „Faust" rede, werde ich die berühmten Verse doch nur zitieren, wenn ich ungebildete oder unsichere Zuhörer habe. Den Gebildeten würde ich geradezu beleidigen durch das Zitat, vorausgesetzt, dass das Zitieren nicht ein R e z i t i e r e n wird und den Zweck hat, den Zuhörer nicht zu belehren, etwas zu beweisen oder zu belegen,

sondern ihn vielmehr künstlerisch zu erfreuen, eine vielleicht nüchterne Deduktion angenehm zu unterbrechen und den Hörer in eine poetische Stimmung zu versetzen. Das Zitat als o r a t o r i s c h e s M i t t e l. Hiermit hat man aber seinen eigentlichen Kreislauf verlassen. Der Redner verschwindet und überlässt einem Höheren das Wort.

Die Entwicklung der Presse im Konkurrenzkampf.

Um die Entwicklung der Presse zu verstehen, muss man sich die Gesetze der wirtschaftlichen Konkurrenz gegenwärtig halten. Das Wesen der Konkurrenz besteht darin, dass gleichzeitig mehrere demselben Ziele zulaufen, miteinander laufen und sich den Vorrang gegenseitig ablaufen. Das Wort ist dem Bildkreise des Wettlaufes entnommen. In derselben Weise bestürmen die Produzenten und Verkäufer den Käufer, das Publikum als gemeinsames Ziel ihres Wetteifers. Aber ebenso gibt es auch einen Wettlauf der Konsumenten zum Produkt. Die Gesetze von Angebot und Nachfrage bestimmen in jedem Falle, wer zu konkurrieren hat, der Produzent oder der Konsument; im Wirtschaftskampfe hat oft schon der verloren, der bieten muss. Nun eignen sich aber die verschiedenen Produkte sehr verschieden zur Konkurrenz. Konkurrieren müssen wirtschaftlich wie politisch die Gleichen und die Viel-zuvielen, d. h. die gleichartigen und überzähligen Sachen wie Menschen. In der Aristokratenrepublik konkurrieren um den Präsidentensitz die wenigen oder vielen dazu berechtigten; in der Demokratie unter Umständen alle. Die Kaufleute, die gleiche oder ähnliche Waren feil bieten, konkurrieren ebenso wie die Fabrikanten, die überproduziert haben. Der König hingegen einer erblichen Monarchie ebenso wie ein

Produkt, das einzig ist (seltene Edelsteine, Kunstwerke usw.) konkurrieren nicht (stehen hors de concours), sondern werden vielmehr selbst wieder das Ziel des Wettkampfes.

Anderseits aber gibt es Erscheinungen (Menschen und Sachen), die gleichzeitig nach zwei Fronten hin, Konkurrenz wie Ziel der Konkurrenz sind, nach der einen Seite hin selbst konkurrieren, auf der anderen Seite hingegen Zweck der Konkurrenz sind. Z. B. die Lehrer, die gegenüber dem Staate Konkurrenten sind, die wetteifern vom Staate angestellt zu werden, für die Schüler hingegen selbst Gegenstand des Wetteifers. Solange die Lehrer nur im Hinblick auf den Staat oder die Eltern konkurrieren, unterstehen sie den Gesetzen der wirtschaftlichen und geistigen Kämpfe, wiewohl bereits hier die Tendenz durchbricht, ausser der Konkurrenz zu stehen, durch ihre einzigartigen Leistungen, ihren Ruhm, ihre Stellung. Jeder Lehrer und Gelehrte hat das Bestreben, irgendwie Autorität zu werden, und damit aus dem Konkurrenzkampf auszutreten. Es galt lange Zeit und zum Teil heute noch als unanständig für gewisse Berufskreise (Lehrer, Gelehrte, Künstler, Ärzte, Theologen, Richter usw.) sich anzubieten und einen Kaufpreis zu haben. Sie waren, wenn sie es taten, und nicht wegen ihrer mangelhaften Leistung, Scharlatane. Wollten die Lehrer nun auch bei ihren Schülern konkurrieren, was bei Privatlehrern, besonders Musiklehrern, ja vielfach geschieht, so gerieten sie bald auf abschüssige Bahn, kamen um jede Autorität und Macht und waren nicht mehr in der Lage, noch etwas Tüchtiges zu leisten. So kommt es, dass der Stand der Privatlehrer ebenso schlecht gestellt, als gering geachtet ist.

Das aber ist nun die Lage, in die die Presse zufolge

des Konkurrenzkampfes mit der Zeit kommen musste. Die Presse hat einen dreifachen Ursprung: als Polemik, als geregelter Nachrichtendienst und als Reklame. Sie hat sich aus den Streitbroschüren der Reformation, der Briefliteratur derselben Zeit und der entfesselten wirtschaftlichen und politischen Kampflust entwickelt. Die Buchdruckerkunst ist nicht die Mutter, sondern die Befreierin der Zeitung, sie gab ihr nicht Nahrung, sondern Flügel. Gerade die deutsche Zeitung war zunächst Lehrmeisterin des Volks, und fast überall in Europa, besonders in England, Holland, Frankreich und Deutschland, war die Presse ein Mittel der Aufklärung. Im 18. Jahrhundert haben sich die ersten Geister Europas nicht zu vornehm gehalten, für Zeitungen zu arbeiten, Zeitungen und Zeitschriften zu begründen. Ein guter Teil unserer besten Literatur (Möser, Lessing, Herder, Goethe, Schiller, Tiek, Heine) ist aus der Zeitung hervorgegangen. Damals war die Presse vorwiegend Kritik und Polemik, meist liberal und im Dienste der Aufklärung. Sie hatte eine hohe und sittliche Aufgabe, nahm ihren Beruf sehr ernst, stellte sich ihre Ziele recht hoch. Zu jener Zeit glaubte man auch noch, dass man durch die Presse den Aberglauben bekämpfen könnte. Wenn in die verlorene Hütte des letzten Dorfes erst der Zeitungsbote gekommen oder wenigstens der Kalender erschienen war, der ja z. T. die gleichen Tendenzen verfolgt (er war die Zeitung des kleinen Mannes), dann sollte es Tag geworden sein im Lande.

Aber nun auch, mit der Verbreitung, beginnt der Konkurrenzkampf der Zeitung, einmal der Zeitungen untereinander um dieselben Leser, indem jetzt immer mehrere auf-

tauchen und sich den Wind abfangen, und dann, infolge der entwickelten Technik und der erhöhten Anforderung auf Erschliessung immer neuer Kreise. Damit musste man einen guten Teil seines Ideals über Bord werfen. Um immer grössere Mengen von Abonnenten zu gewinnen, musste man das Publikum zu umschmeicheln verstehen, seinen Interessen und Instinkten dienen. Der „liebe Leser“ und „verehrte Abonnent“ wurde der Tyrann des Redakteurs, wie der „liebe Junge“ der des Lehrers wird, wenn er zu entscheiden hat, ob dieser behalten werden soll oder nicht.

Diese Entwicklung vollzog sich zunächst in drei grossen Etappen. Zuerst gab man es auf, eine Meinung zu haben und sie im Volke zu verbreiten; man sah vielmehr, welche Meinung das Publikum hat, und machte diese zur Tendenz des Blattes. Das Publikum hat aber entweder gar keine Meinung oder eine Parteimeinung. Folglich gab es, da man die Meinungslosigkeit anstandshalber nicht sofort zur Tendenz der Zeitung machen konnte, eine Parteipresse. In gesunden politischen Verhältnissen gehört aber jeder Staatsbürger irgendeiner Partei an; die Parteien stellen ein gewisses Gleichgewicht des Staates her, sie bilden den Ausdruck des politischen Lebens. Die Zeitungen werden nun die Organe dieser Parteien. Jede dient einer Partei, wird eine Nuance des politischen Lebens und öffentlichen Geistes. Mit der schönen Unabhängigkeit der rein polemischen oder kritischen, der Aufklärung und Bildung verbreitenden Presse ist es nun vorbei. Freiheit der Presse gab es in dem Augenblick schon nicht mehr, als sie gefordert wurde. Unparteilichkeit und Objektivität konnte man von keiner Zeitung mehr verlangen. Am frühesten hatte sich dieser

Prozess in Frankreich vollzogen, wo sich auch in der Presse die Parteileidenschaften mit der grössten Vehemenz auszutoben pflegen. Aus diesem Zustande nahmen die freien Geister stets Anlass, die Presse zu schmähen. Aber sie sahen nicht, dass das immerhin noch ein idealer Zustand ist. Die Parteipresse ist doch wenigstens innerhalb gewisser Grenzen noch frei und kann der wahrheitsgetreue Ausdruck ehrlicher Überzeugungen sein. Denn Redakteur und Herausgeber sind ja doch auch Staatsbürger und gehören als solche einer Partei an, treten also für ihre politischen, gesellschaftlichen, religiösen Überzeugungen ein. Das Prinzip einer Partei, so engherzig diese auch sein mag, ist doch noch ein Zwang der Treue und, im weitesten Sinne des Wortes, der Idealität. Es ist eine Standarte, die mit dem Blute verteidigt wird, ein Damm aufgeworfen gegen die Überflutung persönlicher Interessen, gegen den wüsten Konkurrenzkampf, gegen Charakterlosigkeit und Verrat.

Dieser Konkurrenzkampf hat aber noch eine ganz andere, sehr viel ernstere Folge. Man kann nämlich in verschiedenen Dingen konkurrieren, namentlich aber in vier oder fünf Formen. Zunächst durch die Leistung (Qualität). Das ist die natürliche, zweckmässige und förderliche Konkurrenz, die im Kampfe ums Dasein zur Auslese der besten führt. Solange die Zeitungen qualitativ konkurrierten, waren sie gut geschrieben und von den besten Federn bedient, oder auch als Parteipresse gesinnungstüchtig.

Dann fingen sie an quantitativ zu konkurrieren, durch die Masse des bedruckten Papiers und die Mannigfaltigkeit des Inhalts, indem jede Zeitung so viele Zeitungen wie möglich umfassen wollte. Man wollte zu-

gleich ein grosses Parteiblatt und ein begrenztes Lokalblatt sein, dem Staate und der Stadt dienen; ausserdem, um möglichst ganz Besitz zu nehmen von einem Hause oder einer Familie, mindestens dem ganzen Menschen, auch die Fach- und Unterhaltungspresse in sich aufsaugen. Man machte Rubriken und Beilagen für alles mögliche (Gericht, Arznei, Wirtschaftsangelegenheit, Wissenschaft, Literatur, Belletristik, Humor, Spiel usw.). Das hatte nun zwei gefährliche Folgen. Einmal schädigte man die ernste Literatur (die Zeitung machte das Buch tot), und dann wurde man doppelzüngig.

Das Feuilleton, das sich aus diesem Bestreben entwickelt hat, war eine ganz neue Zeitung, ein Staat im Staate, mit divergierender Tendenz. Unter dem Schein und Vorgeben, einen nicht von der Politik berührten Teil in der Zeitung zu haben, verliess und verriet man die Politik. Da die Familie zunächst aus zwei Teilen besteht (Mann und Frau), machte man einen männlichen und einen weiblichen Teil der Zeitung. Über dem Striche hielt man der Partei die Stange, unter dem Striche amüsierte man sich mit Frau und Kind (das Kind sollte bald ein wichtiger Faktor der Zeitung werden). Bei der philiströsen Anschauung, die man nun, besonders in Deutschland, von der Frau hat, kam bald ein vollständiger Bruch in das Blatt. War man im Oberstock z. B. liberal oder demokratisch oder atheistisch, so hinderte das doch nicht, im Erdgeschoss gut royalistisch und kirchlich zu sein. Oben konnten die Parteien noch so verschieden sein, ihre Weltanschauung mochte himmelweit auseinanderliegen; im Feuilleton waren sie sämtlich sich zum Verwechseln ähnlich. Im Hauptteil, gelegentlich

der Besprechung von Gesetzesvorlagen, oder im Gerichtsteil konnte und musste gesagt werden, was im Feuilleton nicht einmal die leiseste Andeutung vertrug. „Vorne pickt er, hinten nickt er“, rechts ketzerisch und links fromm. Eine ungeheuere Verlogenheit musste die Folge sein und ein lächerlicher Unsinn. Denn Bücher kann man unter Umständen für bestimmte Geschlechter, Klassen, Alter schreiben, in der Voraussetzung, dass sie nur denen, für die sie bestimmt sind, in die Hände fallen. Aber wie kann man erwarten, dass der Mann seine Zeitung nur gerade bis zum Striche liest, die Frau vom Striche an, und die Kinder sich auf die Spielecke, die leichten Feuilletons beschränken werden?! Gerade die Zeitungen von politischer Haltung, Tradition und Festigkeit haben sich am längsten gegen das Feuilleton gesträubt und sich einen einheitlichen Charakter bis zur letzten Zeile bewahrt. Und noch ein wesentlicher Unterschied entstand: im politischen Teile war die Zeitung Führerin, wie der Parteiredner Führer ist. Unterm Striche wollte man nur Unterhaltung, war man Diener der Launen der gnädigen Frau, der ja das ganze Feuilleton gewidmet ist. Damit war der Grundsatz vorbereitet: nicht der Redakteur, sondern der Abonnent macht die Zeitung. Es war erstaunlich, was plötzlich ein Redakteur alles nicht durfte, ungefähr alles, was auch die Frau, namentlich die deutsche bürgerliche Frau, nicht durfte, wie unfrei die Presse in ihrer Freiheit da wurde!

Die dritte Form der Konkurrenz ist der Preis, die Billigkeit. Je mehr die Zeitungen leisten mussten, um so billiger wurden sie. Eine schon wirtschaftlich höchst merk-

würdige Erscheinung. Zwar könnte man glauben, dass sie durch den Umsatz erzielen sollten, was sie durch den Preis nicht mehr erreichen konnten, darin jedem andern geschäftlichen Grossbetriebe gleich. Und das war auch anfangs das Ziel. Bald aber wurden die Ansprüche an die Presse so gross, dass der Abonnent kaum noch seinen eigenen Papierbezug zahlt. Dazu kommt, dass die Entwicklung der Technik, die hier wie überall gar keine Erleichterung, wie man sich einbildet, sondern eine ungemeine Erschwerung des Konkurrenzkampfes bedeutet, die Presse zu einem grosskapitalistischen Unternehmen machte. Die Kosten einer Zeitung für den technischen und redaktionellen Betrieb sind durch die Abonnements gar nicht mehr zu decken; wie ja bei einem gewissen Stande der Entwicklung die Verbilligung durch Massenherstellung aufhört. Also liegt das Geschäft der Zeitung bereits ganz wo anders als im Abonnement und demgemäss im Inhalt. Eben die Verbreitung hat aus der Presse das wichtigste Organ der Reklame gemacht. Der Erfolg hat ihre Stellung verschoben. Das Inserat, das zur Politik, Kritik, Nachricht und Unterhaltung als neuer integrierender Bestandteil der Zeitung hinzukam, wurde die Seele der Kultur. Es entstand ganz naturgemäss und organisch, weil schliesslich auch der Geschäftsmann und das Publikum Mitteilungen zu machen haben, für die der Redakteur nicht mehr verantwortlich sein kann. Aber die Inserate untergruben bald die ganze Institution, weil sie die Voraussetzungen änderten, unter denen die Presse existiert. Man konkurriert nun nicht mehr mit dem Inhalt, um ein so zahlreiches Publikum wie möglich zu gewinnen; vielmehr, man muss einen möglichst grossen Abonnenten-

stand haben, um die Zeitung durch Inserate ertragsfähig zu machen. Ihr Inhalt ist dazu da, um diese annehmbar zu machen. Schon sind es also nicht mehr die Abonnenten, sondern die Inserenten, die ein Blatt redigieren. Die Abonnenten sind also nur noch ein Vorwand. Sie werden betrogen und irregeführt im Interesse der Inserenten. Die Mächte, denen gegenüber die Presse das Recht der Kritik und Offenheit haben musste, wurden am Ende die Auftraggeber, sie machten sich die öffentliche Meinung nutzbar oder verstanden es wenigstens, die Kritik aufzuheben und zu entwerten. Dies ist das Bild: Ein Schlosser fertigt Schlüssel an und verkauft sie mit 50—90 % unterm Herstellungspreise. Aber er spekuliert auf die Kundschaft der Spitzbuben und Einbrecher und darauf, an ihrem Gewinn beteiligt zu werden. Den Schaden an der ehrlichen Kundschaft kann er also tragen.

Eine neue Zwiespältigkeit entstand. Denn da die Schriftsteller, namentlich in Deutschland, nur sehr selten zur besitzenden Klasse gehören, so herrscht hier naturgemäss doppeltes Regiment. Die Presse als Parteiorgan, als Mittel der öffentlichen Meinung und vor allem als Kritik wird von den Schriftstellern besorgt und geleitet; die Presse als Geschäftsinstitut von den Verlegern und Geldmännern, und beider Interesse ist nicht dasselbe. Der Schriftsteller und Politiker schreibt seinen Leitartikel, seine Kritik, sein Stimmungsbild; der Redakteur hingegen, der heute schon fast nur ausnahmsweise noch Schriftsteller, meist sogar Analphabet, und der dem Verleger oder dem kapitalistischen Konsortium bedienstet ist, muss die Interessen der Inserenten wahrnehmen, die durch Reklame-

notizen, zurechtgestutzte Berichte Kritik, Leitartikel usw. geradezu fälschen, den Kritiker fortwährend desavouieren. Besonders gilt dies neben der Börse vom Theater, das übrigens eine der Presse nicht unähnliche Entwicklung durchgemacht hat. So wohnen zwei Seelen, wie über und unter dem Striche, auch im Text und im Anzeigeteil. Die freie Kritik und Meinungsäusserung ist zuweilen nur noch ein traditioneller Vorwand.

Die andern Formen der Konkurrenz lassen sich zusammenziehen als Modalitätskonkurrenz d. i. die Konkurrenz, die sich auf die Nebenumstände bezieht, wie Lieferungsform, Bequemlichkeiten, Anbietung anderer ganz ausserhalb der Leistung liegender Vorteile, womit man schon in das Gebiet des unlauteren Wettbewerbs tritt, besonders auf die Erregung ganz neuer Interessensphären. Die Presse hat mit einer ganzen Reihe solcher Nebeninteressen zu konkurrieren begonnen; nur noch die vornehmsten, meist auch ältesten Zeitungen haben diesen gewöhnlich unlauteren Wettbewerb nicht mitgemacht (als Preisausschreiben, Versicherungen, Zugaben, Briefkastenonkel, freie Rechtskonsultationen usw.). Nichts liegt aber für die Presse näher als eine Konkurrenz auf die Eitelkeit des Publikums hin zu eröffnen, indem sie jeden Leser bei passender Gelegenheit, wie Silberne Hochzeit, Amtsjubiläum, in Aussich stellt, in die Zeitung zu kommen; anfangs bescheiden unter Lokales oder Vereinsnachrichten, dann bald in fulminanten Artikeln, endlich im Bilde und zuletzt, und das ist das Höchste, als Mitarbeiter: Stimmen aus dem Publikum, Enqueten usw. Die Kalkulation ist richtig: die

Beiträge kosten nichts mehr und bedeuten einen sichern Gewinn. Denn wer sich einmal gedruckt gesehen hat, lässt von seiner Liebe zu dem Blatte nicht mehr, wo er geleuchtet hat. Die Zeitungen als Hintertreppen des Ruhmes. Damit ist die letzte Formel ihres Wesens gezogen. Das Publikum schreibt sich selbst seine Zeitung. Die Literatur ist aus der Presse eliminiert.

Aber damit ist diese auch bei dem Punkte angelangt, wo sie sich unbedingt wieder auf sich selbst und ihre Mission besinnen, unwürdige Konkurrenzformen aus ihrem Kampfe ausscheiden muss. Jetzt kämpft sie ihren Lebenskampf. Denn ihre Macht ist an dem Tage vernichtet, an dem jede Köchin und jeder Fuhrknecht Urheber und einziger Gegenstand der Presse und diese nur noch organisierter Klatsch sein wird.

Gegenwärtig ist sie zum grossen Teil gerade das geworden, zu dessen Bekämpfung sie eigentlich da ist, nicht das Organ der Freiheit und Aufklärung, sondern der Machthaber und ihr Mittel der Volksknechtung und Volksvertroddelung. Kein Aberglaube und kein Unsinn, der nicht in der Presse seine lauteste Verteidigung gefunden hat, weil es der Partei, der sie dient so beliebt, oder weil es ihr Publikum und Interessenten oktroyieren, oder weil es sich die Abonnenten selbst zusammenfabeln. Die völlig prinzipien- und charakterlosen Gründungen der letzten Zeit sind die Organe aller schlechten Instinkte des Volkes geworden: der Sensationslust, Charakterlosigkeit, Eitelkeit, Liebedienerei und Kriecherei. Dadurch, dass man parteilos geworden ist, dass man also den Bann der Parteiprinzipien

gelöst hat und unter dem Vorwande der Objektivität jede Fälschung sich gestatten darf, ist die Flut hereingebrochen, die Kritik, Politik, Tendenz völlig überschwemmt hat. Denn unparteiisch und vorurteilsfrei sein heisst: seine Überzeugungen für sechs Dreier verkaufen und seine Freunde für einen Sechser verraten. Judas war ein vornehmer Mann, er nahm noch dreissig Silberlinge für seinen Herrn. Heut ist der Verrat wohlfeiler. Dieser widerliche Byzantismus unserer Presse, der niemandem ekelhafter ist als den wahrhaft monarchistischen Parteien, diese Sensationslust, die die Presse völlig zum Depeschendienst erniedrigt, diese Charakterlosigkeit, die vor jeder, aber jeder Macht platt auf dem Bauche liegt, diese Verflachung, die den Text nur noch zum Vorwande nimmt für die Illustrationen, diese plebejische Lüsternheit, die nach allen verschlossenen Minister-Kabinetten und Damen-Boudoirs gierig schielt, kurz diese gewaltsame Herabdrückung des öffentlichen Lebens zur allgemeinen Pöbelei hätte nicht möglich sein können, wenn nicht ein Teil der Presse schon längst den Boden geebnet hätte und wenn diese sich immer bewusst gewesen wäre, dass sie noch andere Aufgaben hat als nur das Geschäft. Hat doch schon vor Jahrzehnten ein italienischer Abgeordneter eine grosse Berliner Zeitung treffend charakterisiert als demokratisches Blatt, dass keiner Prinzessin zum Geburtstage zu gratulieren unterlässt.

Aber finden die Zeitungen z. T. noch ihre Erklärung durch das, was geschäftlich bei jedem Blatte auf dem Spiele steht, so ist es völlig niederschmetternd zu sehen, wie weder Schriftsteller noch Gelehrte, denen man allerdings ihren

Stolz allmählich abgewöhnt hat, wie weder Minister noch Fürsten sich scheuen, diesen unanständigen Rummel mitzumachen, ja um die Gunst buhlen, ihn mitmachen zu dürfen. Ein Schmoller und Kuno Fischer, ein Wildenbruch und Hauptmann genieren sich nicht, für Zeitschriften zu schreiben, die jeder literarischen Direktive entbehren, jede Prinzessin und jeder Minister ist stolz darauf, neben Verbrechern und Entarteten in verwaschenen Klischees dem erstaunten Volke gezeigt zu werden, im Familienheim, am Arbeitstisch und in jeder nur irgendwie erdenkbaren Situation.

Das alles ist die Folge davon, dass die deutsche Presse es aufgegeben hat, nach oben hin, durch ihre Leistungen, zu konkurrieren, und nur noch n a c h u n t e n hin konkurriert, durch Flachheit und Blödsinn. Sie darf sich also nicht wundern, dass sie, trotz alledem und alledem, nicht die Macht hat, über die die englische, französische, italienische Presse verfügt. Sie könnte ebensogut eine G r o s s m a c h t sein wie diese, imstande, bestimmenden Einfluss auf Regierungen und das gesamte öffentliche Leben zu gewinnen. Den kopflosen Unternehmungen das Lebenslicht auszulöschen, müsste ihr noch heute gelingen, wenn sie sich aufrafft, vorzugsweise in der Qualität konkurriert, die Vorteile, die ihr Technik und Wissenschaft bietet, sich und nicht den niedrigen Instinkten des Publikums nutzbar macht, ihren Mitarbeitern die unbedingte Verpflichtung literarischen und politischen Anstandes auferlegt, ein reines Kampfmittel bleibt und sich jeder andern öffentlichen Macht an die Seite stellt. Je unabhängiger und gediegener sie wird, um so mächtiger und angesehener wird sie auch sein. Ihr altes Ansehen haben auch heute nur die Blätter

sich bewahrt, die sich noch nicht in den unanständigen Konkurrenzkampf mit unlauteren und zuletzt unzweckmässigen Mitteln gestürzt haben. Und sie muss sich am Ende jetzt aufraffen, weil sie nach unten hin heute gar nicht mehr konkurrieren kann.

Schliesslich wird die Bedeutung der Presse abhängen von der Stellung, die Schriftsteller und Redakteure haben. Zur Freiheit der Presse gehört vor allem auch die Freiheit derer, die sie machen, ihre wirtschaftliche Unabhängigkeit und das Recht ihrer freien Meinungsäusserung. Es rächt sich immer, wenn man auch verantwortungsvollen Posten gegenüber (Beamten, Bankdirektoren, Journalisten usw.) das unlautere Mittel der Lohndrückerei durchführt. Schon sind wir so weit, dass man die Intelligenz nicht mehr zu bestehen braucht. Man besticht ihre Brotherrn, und der hungert sie aus. Der moderne Schriftsteller darf unbestechlich sein, doch er muss genau wissen, was dem Geldbeutel seines Verlegers ziemt. Aber Mangel an Mut und Widerstand ist auch Bestechlichkeit, ihre modernste Form. Die Macht der englischen und französischen Presse liegt nicht zuletzt in ihren Honorarsätzen. Denn man darf auch die Autoren nicht zu einer Konkurrenz zwingen, die sie zu unlauteren Mitteln greifen lässt (Vielschreiberei, Abschreiberei, Verflachung, Liebedienerei, Skandalsucht usw.), denn sonst wiederholt sich hier dieselbe Entwicklung der Konkurrenz, bei der nicht die Besten sondern die Schlechtesten Sieger bleiben, Zeitungen wie Schriftsteller: die literarisch-journalistische Wirtschaftsformel von heute.

Wilhelm Bölsche und sein „Liebesleben in der Natur“.

Wilhelm Bölsches Werk über das „Liebesleben in der Natur“*) hat bei der Kritik und dem Publikum einen bedeutenden Erfolg gehabt. Man hat es verschlungen und wie eine Kulturtat gepriesen.

Ehe ich es selbst kennen lernte, glaubte ich mir diesen Erfolg erklären zu können, und zwar im günstigen, des Autors würdigen Sinne. Wilhelm Bölsche besitzt gute Eigenschaften für dies Unternehmen; er ist zwar kein tiefer und origineller Geist, aber er versteht sich darauf, das, was andere erdacht und erforscht haben, in populärer, fasslicher Weise darzustellen. Er hätte für unsere Zeit so etwas bedeuten können wie die Popularphilosophen des 18. Jahrhunderts, und wie jene die Resultate der philosophischen Kritik, dem Volke die Errungenschaften moderner Naturforschung vermitteln. Er ist ein liebenswürdiger Plauderer, besitzt Humor und Behagen, und es steckt auch etwas vom Dichter in ihm, das sich künstlerisch nicht hat ausleben können, das sich aber nun dazu eignete, einen gewissen Glanz über sein Werk zu verbreiten und diesem die Phantasiekraft der Veranschaulichung zu geben. Sein Interesse für die Natur ist wohl überhaupt mehr poetischer als wissen-

*) Leipzig. Eugen Diederichs.

schaftlicher Art. Freilich verschwieg ich mir nicht, dass am Erfolge auch der Gegenstand teil hat. Doch das ist natürlich, und es ist ja heute geradezu eine besondere Kulturaufgabe, den Spiessern über die Liebe vernünftige Ideen beizubringen und wenigstens den allergröbsten Aberglauben zu bekämpfen. Dazu schien mir Bölsche geeignet, der selbst ein genussfroher Mensch ist. Also freute ich mich dieses Erfolges. Auch seiner selbst willen. Alle Objektivität und Gerechtigkeit kann nun mal nicht hindern, dass man gewissen Leuten einen Erfolg ganz besonders gönnt und über den Misserfolg anderer die Träne sich spart.

Aber ach, meine Liebe hat mich arg verführt.

Ich denke mir die Entstehung dieses Werkes folgendermassen: Bölsche hat sich von früh an viel mit Naturwissenschaften beschäftigt, aber vorzugsweise mit Literaten verkehrt, die eine mehr philosophisch-historische und künstlerische Bildung besassen, denen er am Biertisch mancherlei Interessantes aus dem Reiche der Natur zu erzählen gehabt haben wird. Da gab es vermutlich viel zu staunen und zu lachen, besonders für die Damen, denen er, ein kleiner Schwerenöter, gern ein paar Kuriosa aus dem Liebesleben des Tierreiches versetzt haben wird. Das kann sehr nett gewesen sein. Und da wird er wohl auf den Gedanken gekommen sein, vielleicht ist er ihm auch suggeriert worden, dass dieser Spass literarisch ausgenutzt werden könnte. Das gibt vielleicht ein gutes Buch! Warum nicht? Tischgespräche haben schon öfter literarische Verwendung gefunden. Aber Bölsche hat sich in den Gedanken verrannt, dass er das Buch genau so schreiben müsste, wie er mit seinen Genossen in später Stunde, im Dämmer des Alko-

hols, oder mit seinen Damen gescherzt haben mag. Nur keine Feierlichkeit! Das ist unmodern. Möglichst vertraulich, lustig und mit dem Leser immer auf du und du. So erkläre ich mir das breite dumpfe Behagen, das über dem ganzen Werke liegt. Er denkt sich den Leser, wie er vor ihm sitzt, als einen kleinen Pennäler, der fünf Stunden stille sitzen muss und seiner Weisheit lauschen, spricht ihn alle Augenblicke persönlich an, fasst ihn am Ohr oder an der Hand, ist urgemütlich mit ihm, zieht sich gelegentlich, wenn es ihm zu schwül wird, die Jacke aus, krempelt sich die Ärmel hoch und treibt allerhand Spässchen, um nur ja den braven Schüler bei guter Laune zu erhalten. Dabei hat er nur vergessen, dass es doch nicht lauter halbreife Jungen sind, die sein Buch lesen werden, und dass es Leser gibt, die sich einfach nicht von ihm duzen lassen.

Ich kann mir wohl denken, dass sich auch in dieser Weise ein anständiges Buch schreiben liesse, aber Bölsche hat überhaupt keine humoristische Form gefunden, sondern ist nur aufdringlich geschwätzig und abgeschmackt. Seine Manierlosigkeit hätte schon genügen müssen, Gebildeten sein Buch unmöglich zu machen.

Hätte er weiter nichts getan als die Liebeskuriosa der Natur mit seiner kaustischen Drollerie zu erzählen, nur so ganz im allgemeinen, nach weiten Kategorien gruppiert, so hätte es ein ganz famoses Buch werden können. Zweierlei wäre ihm dabei zu statten gekommen. Er versteht sich darauf, Einzelheiten und Merkwürdigkeiten der Natur und die verrücktesten Dinge an der Phantasie des Lesers vorbei defilieren zu lassen. Auf diese Weise entstehen ein paar amüsante Abschnitte, auch gibt er zuweilen

ganz hübsche Übersichten über den Inhalt oder die Entwicklung eines Phänomens. Von früher her kenne ich geradezu poetisch anmutende Naturbeschreibungen von ihm. Höher aber schätze ich das andere, seinen Sinn für die Naturanekdote. Wenn Bölsche uns vom Liebesleben des Bandwurms, des Kellertiers, der Forelle oder Spinne erzählt, dann ist er wirklich drollig und liebenswürdig und wird stellenweise geniessbar. Die Ungleichmässigkeit des Ganzen erklärt sich wohl noch besonders dadurch, dass er gar kein Werk konzipiert, sondern gelegentlich ein paar hübsche Feuilletons über diese Dinge geschrieben hat und sich dann sagte, das muss aber ein Buch werden, ein geschlossenes Ganzes, und sich zu diesem Zwecke eine Menge Kapitel mühselig abgequält hat. Und da er mal so weit war, ging er gleich höher hinaus: keine Sammlung von Feuilletons, denn das ist ja nicht wissenschaftlich, kein Buch über Liebeskuriosa, nein, die Geschichte der Liebe selber. Und nun hatte sein Ehrgeiz keine Grenze mehr, jetzt wollte er Entwicklungsgeschichte und Naturphilosophie geben und seine naiven Träumereien über die Zukunft des Menschengeschlechtes wissenschaftlich rechtfertigen, weil er sie glaubt, historisch ableiten zu können.

Und das wurde sein Unglück. Denn das kann er nicht. Er hat sich noch immer blamiert, sobald er dergleichen unternommen hat, von seinem ersten Buche an, als er die moderne Ästhetik und den Naturalismus naturwissenschaftlich zu begründen versuchte. Bölsche war auch derjenige unter den Jungdeutschen, der sich zuerst mit allen Philistern und jeder Philisterei ausgesöhnt hat. Denn er gehört zu ihnen,

ist ebenso seicht und spiesserisch. Er hat nur alle ihre Vorurteile oder „Ideale“ in moderner Naturwissenschaft konserviert und ist bis zum heutigen Tage noch über keinen einzigen Klein-Kinderglauben hinweggekommen. Den Katechismus hat er nie überwunden, so freigeistig er sich auch gebärdet. Dass der Klapperstorch die kleinen Kinder bringt, sagt er nicht; aber es wird ihm ein tiefes Problem, dass die Katze und die Dakotah-Indianerin ohne Schere, Hebamme, Standesamt und „Berliner Lokalanzeiger“ in die Wochen kommen können. Es liegt in der Natur dieser Spezies Schriftsteller, dass sie niemals so platt werden, als wenn sie anfangen zu philosophieren. Sie verwechseln dann Stimmung mit Philosophie, Erfahrungen mit Erkenntnissen, Anekdote mit Geschichte.

Bölsche will dem Leser zeigen — zeigen heisst ihm natürlich beweisen — wie sich die Geschichte bis zu diesem hinauf gemacht, und das heisst entwickelt hat. Die Geschichte als solche ist nach ihm die Grundlage aller Philosophie, denn sie liefert „die grosse Haupttatsache der fortschreitenden Entwicklung.“ Wenn sich etwas in die Geschichte einordnen lässt, und es lässt sich bekanntlich alles einordnen, so ist er seinerseits schon ganz beruhigt. Und nun gar erst in die Menschheitsgeschichte! Anekdoten, Kuriositäten, bah! das ist gut für den Biertisch. Als Geschichte sieht es gleich sehr vornehm aus. „Aus der Natur kommt die Idee der Entwicklung.“ Diese Idee in bezug auf die Liebe darzustellen, ist seine Aufgabe. Bei dem Worte Entwicklung wird bekanntlich allen Modernen sauwohl. Es gibt nichts Bequemeres. Mit den Jahr- und Meilen-Millionen, Billionen, Trillionen, es kommt gar nicht

so genau darauf an, werfen sie nur so herum. Gott, was kann sich in einer Billion von Jahren nicht alles entwickelt haben! Die paar lumpigen Jahrtausende des Menschengeschlechts kommen da gar nicht erst in Betracht. Wir haben die „Zeit-Millionen strenger geschichtlicher Entwicklung“. Dies steht auf Seite 79 des ersten Bandes, wo ich aber schon nicht mehr vom Geschichtsphilosophen Bölsche überrascht werden konnte. „Zeit-Millionen strenger geschichtlicher Entwicklung“, das kann er kalten Blutes niederschreiben, er darf es sogar, denn: „Ins innerste Gewebe dieser Dinge hinein sieht doch vorläufig kein Mensch“ (II, 48). „Tatsächlich“ wissen wir über die Vererbung „ihrem Wesen nach eigentlich gar nichts, als dass wir ein Wort uns gebildet haben, um etwas Dunkles zu kennzeichnen“ (II, 352). Und nach Gründen darf man „bei Vererbungsgesetzen heute noch nicht fragen“. Indessen, das macht nichts. „Der moderne Naturforscher verallgemeinert das nun einfach ins Unbegrenzte“ (I, 94). Und so baut sich die Entwicklungsgeschichte auf.

Gleich von vornherein versichert uns Bölsche, dass nicht das „Schaffen“ — das ist Köhlerglaube — sondern das „Werden“ sein Panier sei, wie er selbstverständlich Moses durch Darwin ersetzt sieht, denn wo dieser, „da ist geweihte Erde“. Aber er ist nicht auf die Welt gekommen, um Glauben und Ideale zu zerstören. Erschrecke nicht, lieber Leser, Bölsche meint es gar nicht so schlimm. Er ist auch gar kein richtiger Löwe und tut dir nichts zuleide, und wenn du in die Kirche gehen willst, so gehe nur in Gottes Namen hinein, entwicklungsgeschichtlich kann er dich ganz gut verstehen, vielleicht geht er auch mit

hinein. Denn sieh mal, die Logik ist eben nicht jedermanns Sache, den Hausschlüssel „des ganzen Entwicklungsganges“ kannst du in den Tagen deiner Unmündigkeit noch nicht beanspruchen. Er hat ihn natürlich, er hat auch die Logik, und die sorgt schon dafür, dass dem lieben Gott nicht allzu viel geschieht. Aus der „Ur-Logik“ macht er dir eine „Welt ständig anwachsender Lustziffern“, mit dem „zunehmenden Sieg harmonischer Systeme“, eben aufgebaut durch ihre Ur-Logik, damit kommst du schon wieder zur Religion und zur Bibel und zum lieben Gott, natürlich auf neu gewaschen. Und da wirst du denn schon sehen, du musst dich aber nur nicht ängstigen, dass das gar nicht so schlimm ist mit der Logik und der Umkehrung aller Werte und der Entwicklung und dem Werden.

Reden wir im allgemeinen nicht vom lieben Gott, sagen wir lieber „Natur“. „Ungeheures Wort“! Vielleicht fällt mir noch ein anderes Wort ein, ein Fremdwort natürlich, denn das macht sich immer sehr vornehm. Und siehe da, mein lieber Freund, gib mir die Hand, sieh mir ins Auge, recht fest, komm näher, gib mir noch einmal die Hand, sieh, wir haben uns schon so lange unterhalten über Logik und „Ur-Logik“ und „Welt-Logik“, „Gedanken-Logik“ und „Moral-Logik“, und „Real-Logik“ und „Natur-Logik“, über die „Logik des Grübelns“ und die „ausserordentliche Logik der Sache“ und die „Logik der Situation“, du kennst „die Zuchtwahl mit ihrer schnellen Logik“ und das „eisern logische Prinzip“, die „logische Linie“ und die „logische Kette“, die „moralische Logik“ und die „eherne Logik“ und die „schlichte Logik“ und, die „schlichteste Logik“ und du weisst, was man sich „logisch“ oder „annähernd logisch“

alles „ausdenken“ kann, ich habe dir alle die „Ecken“ der Entwicklungslogik gezeigt, sogar die faulen Ecken, wo's recht windig ist, ich habe dich mit meinem Mantel der Logik vor jedem Zugwind bewahrt, ich habe dir die „Linien“ die „alten“ und die „neuen“ Linien, die „Enden“ und die „Punkte“, die „Fäden“ und die „Knoten“ und die „Lücken“ und die „Kunst“ und die „Maschine“ und die „Leinewand“ und die „Dinge“ und die „Sachen“ und die „Separatsachen“ und das Seil und das Trapez und das Löschpapier der Entwicklung gezeigt und so vielen Spass mit dir getrieben. Und weil du so brav ausdauernd warst, und nie gefragt und nirgends den Schwindel bemerkt hast, so sollst du jetzt auch deinen Lohn bekommen, ganz zum Schluss noch was Hübsches zu Weihnachten. Das neue Wort, das ich dir eigentlich längst hätte sagen müssen, wenn ich dir ein entwicklungsphilosophisches Buch in die Hand geben oder auf den Kopf legen wollte, na, ich hatte es eben nicht, es ist mir noch nachträglich eingefallen. Jetzt aber schenke ich es dir, denn ich bin freigebigen Gemütes mit Wörtern. Nun drück mir recht fest die Hand, halte dich stramm an meinem Arm, damit du nicht umfällst, höre gut zu, strenge dein Gehirnchen mal etwas an, denn es ist „Geist im tiefsten logischsten Sinne“, also hier das Wort: „Rhythmotropismus.“ Versteh mich recht: Rhythmotropismus. Was Rhythmus ist, weist du, was Tropismus ist, weisst du auch, also Rhythmotropismus oder die „wahre Erlösungsphilosophie“ oder die „Kraft der Idealerfüllung“ oder „die fortgesetzte Überbietung in Harmonien“. Wir sind im „Kernholz des Philosophischen,“ ausgerüstet mit „Ideal, Hoffnung und Liebe“, mit einem Wort, „es kann noch alles gut werden“.

Du siehst, die neue Naturwissenschaft ist gar nicht so schmerzlich. Wenn man nur von Zeit zu Zeit ein neues Wort bildet, ein Fremdwort, versteht sich, und dabei die Begriffe möglichst ungenau anwendet, viel Dunst macht, auf dass man die Hoffnung nie zu verlieren braucht, dass hinter ihm auch blauer Himmel ist mit allen alten und neuen Idealen, die Welten und Lichtjahre und Billionen nicht schont und vielerlei Schubfächer von Logik hat, dann macht sich das alles schon ganz nett. Denn du musst wissen, das ist alles schon längst bewiesen durch die „tiefste Gedankenlogik“, die „zoologischen Tatsachen liegen nur so auf der Strasse“, und sie öffnen uns „logisch allein schon den Weg“ zum „höheren Stockwerk der Dinge“, wo unsere Worte nur „Stichworte einer oberen Sprache“ sind. Also rufen wir „Land“, „Neuland der Geisteswelt, Land einer neuen Zeit, vielleicht auch einfach: Wahrheit. Neue Wahrheiten. Eine neue Erde, neue Menschen.“ Unser Kolumbus heisst natürlich Darwin, in dem „eine logische Gewalt ersten Ranges“ ist, und dann kommt Häckel und eine ganze Reihe von grossen Gelehrten, die mir alle, weisst du, furchtbar imponieren, und denen kannst du aufs Wort glauben, und da du sie doch nicht gelesen hast und auch nicht verstehen kannst, ich kann dir sagen, Geliebter, ich habe Blut dabei geschwitzt, so musst du mir alles aufs Wort glauben. Du kannst aber ganz ruhig sein. Doch wenn du etwa „statt an Entwicklung zu glauben“, gar jetzt noch bestreiten wolltest, dass sich „vom Meteorblock bis zu Goethe“ etwas entwickelt hat, dann kannst du mir leid tun, dann ist dir nicht mehr zu „helfen“. Es hat also seine Richtigkeit mit der Entwicklung, oder soll ich dir etwa meine ganze Apotheke von

Logikarten noch einmal unter die Nase halten? Also verständigen wir uns: Rhythmotropismus.

Und übrigens, was willst du, du schneidest bei der Geschichte sehr gut ab, alles geht auf dich, und alle Wege zielen zu dir. Du bist das „Wunderwerk der Entwicklung“. Um dich zu schaffen, hat sich die Natur in unendlichen Zeiten angestrengt und sich immerfort in Harmonien selbst überboten. Das ist die „Urtatsache alles Bekannten“. Vom Bazillus zu dir, vom Rädertierchen zu dir, vom Volvox zu dir, vom Ichthyosaurus zu dir, vom Gorilla zu dir! „Fühlst du nun schon, wie hoch du schwebst?“ „Es ist der Genius der Menschheit,“ „der Genius der aufsteigenden Natur,“ „daher die naturgesetzliche Wucht“ deiner Schönheit, Liebenswürdigkeit und Vortrefflichkeit, mein herrlicher Leser. Du siehst „hier liegt der starke Trost, hier richtet sich ein neuer Optimismus auf“. Alles tritt „in den Lichtkreis Mensch“. „Mit der Menschheit ging alles aufs Licht. Die Ehe verklärt, gerettet ins höchst Menschliche.“ Eine „Sonnenfahrt“, vom Waldschratt zur Madonna. Mit Hilfe meiner scharfen „Denkschlüsse“ zeige ich dir den wahren Übermenschen.

Das ist nämlich die Logik von der Sache, ihre Naturwucht. Weil alles so gekommen ist, deshalb ist es die Logik, dass es so gekommen ist. Unsere Wirklichkeit und sogar unser Traum von der Wirklichkeit ist auch der „logisch beste, glatteste, wertvollste Traum“. Denn was besteht, das ist nun mal auch logisch. Freilich hätte die Logik auch umgekehrt sein und alles anders kommen können, die Zoologie hätte dich, d. h. ihre „Lebenslinie“, ihr „Goldseil“ an irgendeiner anderen Ecke anspinnen kön-

nen, wie ich dich I 230 „an den lieben Bandwurm anspinnen“ tat und z. B. über den Stichling laufen lassen; dann war's halt nichts mit der „Ehe verklärt, gerettet ins höchst Menschliche“, und den verehrten Damen, die ich durchaus nicht unter meinen Lesern missen möchte, wäre es schlecht ergangen. Aber gemach, gemach, wir sind keine Frauenfeinde. Dann hätte eben die Logik, auf die wir uns immer verlassen können, einen Umweg über eine andere „Ecke“ oder „Brücke“ gemacht. „Die Menschheit hätte an einer Ecke vielleicht ein paar tausend Jahre moralischen Freiheitskampfes mehr gehabt. Etwas, was sie bei uns schon vom Tier mitbekam (Mutterliebe), hätte sie erst noch erwerben müssen, innerhalb ihrer Kultur. Aber erworben hätte sie es auch „mit absoluter Sicherheit“! Er wäre ja doch eines Tages wirklich gekommen, der grosse Verkünder jener Mutterliebe. Die Mutterliebe ist eine Station in der Menschheitsliebe. Wir konnten von hier schon ausgehen, dort hätte man erst die Station als solche erwerben müssen. Aber kommen musste man auf sie in der gleichen logischen Folge (I 358). Warum es die Natur so oder so machte, es wird schon „seine bestimmten Einzelgründe“ in der Entwicklungsfolge gehabt haben, da kannst du ganz ruhig sein, freundlicher Leser. Nur dass du mir „kein Wort auf die Goldwage“ legst, da bin ich nämlich etwas kitzlig, musst du wissen, das ist so die Logik meiner nur „intimen Gedankenreizen folgenden Betrachtungen“, und bei der „magst du dir immerhin denken, dass die Dinge so verlaufen sind“. „Die parallelen Stücke findest du“ (I, 144).

Analogien sind nämlich Beweise nach Bölsche und darüber darf man sich nicht wundern, denn es ist die Logik

moderner Naturforscher und Ärzte wie es die Logik älterer Theologen war, die allesamt den Analogieschluss als heiligste Logik gebrauchen. Die Vöglein lobpreisen den Herrn und du, o Mensch . . ., solche Analogie bewies einst das Dasein Gottes. Warum soll also Bölsche, dem die Logik ohnedies schon so viele Schmerzen verursacht, andere Schlüsse haben? Er ist sogar ein guter Theologe, wie die eben zitierte Stelle so schön zeigt. Auf die folgende Stelle (I 359) hin verdient er, der „Heilsworte“ verkündet und „die Offenbarung der Menschheit erlebt“ hat, Oberkonsistorialrat der Darwinistischen Kirche zu werden: Es gibt keinen Zufall, nur wer oberflächlich im neuen Kirchenglauben eingeschult ist, redet noch von Zufällen. Das Bewusstsein vom „unabänderlich logischen Empor“ kennt keine Zufälligkeiten. Denn „das Harmonische erhält sich . . . bei Konkurrenz mit dem Disharmonischen“ wie es im III. Band heisst. „Was aber ist die Wahrheit? Es hätte doch letzten Endes alles nachgeholt werden müssen, und das Ergebnis wäre doch dasselbe gewesen . . . Gewisse Dinge, die sonst früh erreicht wurden, wären jetzt spät nachzuholen gewesen, dafür wär's jedenfalls aber bei andern wieder ausgleichend umgekehrt gewesen. Du verstehst mich recht, nicht wahr . . .“

Glaube aber nur gar nicht, dass das Moral oder Religion oder Metaphysik ist — ka Spua, es ist nur der Zweck der Entwicklung, ihr „logisches Empor“, dass sie nun mal die Moral hat und die Religion und die Metaphysik. Ist das nicht aber gerade sehr schön von ihr? In der Bibel steht geschrieben: erst war Gott, der schuf die Erde, die Pflanzen die Tiere und dann den Menschen und setzte

die Ehe ein. Das ist überwundene Herrgotts-Zwecktheorie. Ich aber sage dir: erst war das „logische Empor“ und „Rhythmotropismus“, und der „Ratschluss der Weltentwicklung“, der die Dinge als „Ureigenschaft grundsätzlich anlegte“ und ganz genau wusste, was er wollte, also ein „urgegebenes Gesetz“ über die Natur verhängt hat. Er wollte die Pflanzen und die Tiere und die Menschen und den Geist und die Ehe und die Ethik und die Nächstenliebe und die Neue Gemeinschaft und das Überbrettl und alles, was „als Rhythmus, als Schönheit oben herausgekommen ist“. „Es lag im Schosse ihrer Eigenschaften, ihres Naturgesetzten.“ Darum konnte es einfach mechanisch entstehen. „Die Fügung“ der Dinge wollte z. B. das Pferd (III 369), womit Bölsche aber nicht gesagt haben will, dass „noch einmal ein besonderes metaphysisches Zielpferdchen“ im Pferde sass, und dich selbst gar hat „die liebe Mutter Entwicklung sehr a priori herausgedacht“. D. h. Bölsche schliesst die „Herrgotts-Zwecktheorie“ vollkommen aus. Der liebe Gott sprach: Entwicklung. Und so finden wir denn schon I 92 am kambrischen Urstrande Wesen, „die einmal Menschen werden s o l l t e n“. Den Wurm „m u s s t e“ die Entwicklung abstreifen, „um zum Menschen zu gehen“ (I 265). Und das hat sie denn mit dem kategorischen Imperativ des „logischen Empor“ bis zu dir, mein Holder, auch glücklich geschafft. Sie hat ihr Pensum, ihre Schulaufgaben geleistet. „Der Mensch ist da.“ Hurra! Manchmal trieb sie freilich Allotria, aber „im ganzen ist's doch eine Pracht“. Denn immer noch zur rechten Zeit sieht sie ein, dass sie sich irgendwo verhauen hat mit einem Vieh, und dass sie damit nicht zu dir gelangt, um dein „un-

geheures Gehirn“ und deine „Lichtbahn“ zu gestalten. Dann „war's“ mal wieder „nichts“ mit diesem Stamm „die Geschichte hat sich nicht halten lassen“ (II 249, 277), denn die Entwicklung weiss schon, was sie rationellerweise zu tun hat, „damit keine Verwechslungen eintreten“ (II 191). Den Organen bringt sie auf ihre Weise „ihre gerade Absicht zum heiligen Naturzweck“ bei, Bölsche kennt sogar die „Gussform“ und hört dich eines Tages schon „ehern klingen“ als Glocke, „die durch die Planetenträume läutet“. Er sieht wie Mütterchen Natur ihre Werke „immer praktischer ausgestaltet“ (II 253), dabei ist sie gut und lässt sich auch von uns wieder „ausprobieren“ und „verwerfen“ (II 256), er kennt ihre „braven historischen Schachzüge“ und deutet vor dem „Richterstuhl der Logik“ ihren Sinn, so dass wir von der Heiligkeit ausgehen können, „wie von einer festen Burg“ (II 268). Sie experimentiert „anfangs noch wieder sparsam“, findet das eine „weniger tunlich“, lässt das andere „unter den Tisch fallen“, „baut die Liebe“, der Mensch ist ihre „Stufe“, sie hat ihren „Sammelmoment“ und sammelt sich „zu noch höheren Entwicklungsruck“ und denkt, „was tun?“, „ um mit dem nächsten Stoss eine ganz neue Schicht durchzustossen“ (III 333). „Und heute schon steht in den Sternen geschrieben“, dass die Syphilis abkommt. „Die Intelligenzzellen gründen eine wissenschaftliche Medizin“ (III 345). Sie konspirieren gegen die Bazillen, die auf das logische Empor der oberen Viecher neidisch sind und in eigener „Politik“ die Syphilis erfunden haben. Zuweilen „verheddern“ sich die Fäden, dann ist „das Fazit aus alledem eine Wolke über der ganzen Liebe, die bis „in alle

Ideale schattet", aber die Syphilis „scheitert" einfach an der „Gotteskraft der Intelligenz". Das geht alles ganz „natürlich" zu.

Solche Theologie, heimliche Moral und Metaphysik frisst sich durch das ganze Werk, dessen Konfusion wohl kaum ihresgleichen hat. Bölsche gebärdet sich wie ein Kind, dem zum erstenmal ein philosophisches Buch in die Hand gegeben wird, das dies Buch zwar nicht versteht, aber sich furchtbar gescheit vorkommt. Indessen — so ganz sicher fühlt er sich doch nicht, denn er kratzt sich immerwährend selbst an seinen eigenen Wunden. Jeden Augenblick versichert er, mit dem lieben Gott und der Zwecktheorie fertig zu sein, und dabei sieht er gar nichts anderes als den lieben Gott und die Zwecktheorie in der Natur. Dass sein Optimismus „verrucht" ist, ahnt er an einer Stelle (III 363) selbst, schämt sich auch einen Augenblick vor dem „hohen Geist" Schopenhauers, tut aber unschuldig wie ein Kind, das Optimismus mit „seichtem Schönreden" verwechselt. Eine Höllenangst hat er vor der Logik, weshalb er ihr so aufdringlich den Hof macht, dass sie nur ja recht lieb mit ihm sei. Einmal hat er sogar einen lichten Moment der Selbsterkenntnis, er ziziert ein Wort Nietzsches über den weisen Leib, bemerkt aber gleich, dass er sich bei Nietzsche, der ein so ganz anderes Deutsch geschrieben hat, nicht ganz sicher sei, ob er sich dasselbe oder nur etwas Ähnliches dabei gedacht habe, wie er jetzt denke. Und das scheint ja auch in der Tat etwas zweifelhaft.

Dass Bölsches heillose Logik auch in das praktische Leben eingreift, ist nur naturgemäss, denn seine Logik

ist Glaube, eine unsaubere Mischung von Modernitäts- und Kirchenglaube.

Nur ein paar Beispiele, wie Bölsche philosophiert und schliesst. In dem Kapitel über Leibesöffnungen doziert er, wie die Körper anfangs mit dem ganzen Leibe liebten, wie sich bei den niedersten Tieren Körperorganisationen zu bilden begannen und Arbeitsteilung eintrat, der Urmagen, der Urschlund, der Urmund entstand. Also erst eine Leibesöffnung, die zugleich der Nahrungsaufnahme, der Absonderung und der Liebe dient, wofür es auf höherer Stufe drei Öffnungen gibt; dann entsteht die zweite Öffnung, jetzt dient der Mund im allgemeinen nur noch zur Nahrungsaufnahme, die zweite zu allem übrigen, z. B. beim Kloakentier. Hier fällt Bölsche der Homosexualismus ein. Erklärung nach der heiligen Logik der Analogie sehr einfach: der Homosexuelle — ein „zoologischer Reaktionär". Atavismus. Bums! Nur aus reaktionärer Vorliebe für den altzoologischen Zustand des Kloakentiers, bei dem es aber natürlich einen vollen und „heiligen Natursinn" hat, verschmäht der Pädrast das Liebestor des Weibes, z. B. der zoologisch rückständige Winckelmann. „Tragikomisch wie alle Reaktionäre", kennt er die strenge Logik nicht, die zur Ehe und zur Frauenemanzipation führt. Das „zur Philosophie der Päderastie".

Oder die Ehe. Herr Maikäfer hüpft auf Frau Maikäfer, und nachher interessiert er sich für die Geschichte weiter nicht. Alimente zahlen tut er nicht. Exekution fruchtlos. Also keine Ehe. Und so sehen wir denn, wie über fünf Stufen von der Zeit- zur Dauerehe über Totemismus und Mutterrecht, Männerkindbett und Weiberraub,

mittels des Rhythmotropismus, wie er jetzt, oder des „logischen Empor", wie er früher sagte, die moderne Ehe entstanden ist und die Zukunftsehe entstehen muss mit dem freien Weibe und ihrem „Evakindlein der Liebe" und dem „Jesuskindlein des Geistes," und was noch alles kommen kann, mit absoluter Sicherheit. Das geht ihm alles mit in die Masse der Entwicklung. Denn die Logik ist kein leerer Wahn. Aber was ist schliesslich Logik? fragt Bölsche selbst. Antwort: „eine Natureigenschaft offenbar. Die Natur hat ein urgegebenes Gesetz in sich, dass das Harmonische, das Gute siegt über das Disharmonische, Schlechte, sobald beide in Konkurrenz treten" (III 366). Ist das vielleicht Pessimismus? Nein, im Gegenteil, mit dieser Logik kommen wir zur Monogamie, und der „Segen der Weltlogik" ist, dass man damit auch die Prostitution abschaffen kann, sintemal ja doch „das Moralgesetz", das ist „das Tasten nach Logik" alle „unlogischen Linien" „ad absurdum führt", so dass sie „an ihrer eigenen widerlogischen Lächerlichkeit zugrunde gehen" (III 259). Und wenn die Welt voll Teufel wär, wir wissen ja: „wenn die Not am grössten, ist Gottes Hilfe am nächsten" (III 349). Natürlich „der Gott im Menschen". Wir kennen sogar die drei gangbaren Wege zu Gott. Für uns, die wir auf die Sache eingedrillt sind, sogar „automatisch eingedrillt", hat die Prostituierte „logisch keine Macht mehr". Sie „spielt eine unmoralische Rolle", als „absoluter logischer Zwang" bedeutet sie „die Vernichtung" der „ganzen riesigen Linie, die vom Paradiesvogel zu uns heraufkommt", „in unserer Linie" hat sie aus- und abgewirtschaft. „Ohne jene Unlogik wäre aber ursprünglich gar kein Anlass zu solchem Werturteil gewesen".

Das haben wir instinktiv „immer wieder durchschlagend begriffen". An ihrem „doppelten Misssinn ist das Prinzip der Prostituierten immer wieder gescheitert und wird immer wieder scheitern als echter Menschheitsfaktor". „In seiner Unlogik liegt der wahre Grund, warum die Prostituierte in wachsendem Masse einer so vernichtenden moralischen Verachtung verfallen ist." Das „von hoher Warte" (III 257).

Eben so schön ist, wie bei Bölsche die Elephanten, die schon sehr weit oben beim heiligen Empor stehen und gar die Urbazillen, die doch noch ganz tief unten am „Goldseil" der Liebe sitzen, mit dem Problem der Inzucht fertig werden. Der Bazillus, der Häckel gelesen oder doch durchschlagend begriffen hat, ist vielleicht Bölsches schönste Erfindung. Böse sein kann man ihm unmöglich lange, denn er ist urkomisch. Man muss es bei ihm selbst nachlesen. wie der Bazillus. der Zahnschmerz hat, jeden Bazillus, der auch Zahnschmerz hat, meidet, um lieber einen andern, der nur Bauchweh hat, zu ehelichen, damit nicht Zahnschmerz zu Zahnschmerz kommt und sich zu einem Riesenzahnschmerz auswächst, dass der Kopf springt (I 130 ff.). Oder wie der Elefantenhäuptling sich irgendeinen jungen Burschen bei seinen langen Elefantenohren nimmt und ihm klarmacht, dass er seine Lust in einer andern Herde zu suchen habe, in der Hoffnung, dass die andern Häuptlinge ebenso gescheit sein werden und in jede auf diese Weise frisches Blut hereinkommt (III 204 ff). „Es liesse sich ganz gut denken" und „mit etwas Phantasie sehr leicht . . . ausmalen". Auch, wie er oder vielmehr die Entwicklung mit dem Problem der Nacktheit und der Behaarung, der Scham und der Schönheit fertig wird, das alles dürfen wir als das Resultat

scharfer Denkschlüsse würdigen. Es geht eben halt nichts über die Logik. Man muss sie nur haben, und jede Frage wird „aalglatt“ und „rebbelt“ sich von selber auf. Das ganze Rattennest der Probleme.

Um diese Logik zu studieren, muss man sich mit Bölsches Stil beschäftigen, der selbst für unsere Tage auffallend ist. Der Stil nämlich, das ist, wenn schon nicht der Mann, so doch wenigstens die Logik des Mannes. Einige dieser Stilblüten kennen wir bereits: „Vernichtung der ganzen riesigen Linie,“ das Prinzip, das scheitert und noch dazu „als echter Menschheitsfaktor“, das und dergleichen mehr haben wir schon „durchschlagend begriffen“. Sehen wir uns diesen Stiel etwas genauer an. Band I 231, wo er den Leser an den lieben Bandwurm anspinnt, erzählt er: „Die Geschichte beginnt ziemlich schlicht, um nachher in Verwicklungen zu geraten, die noch über die Lebenslabyrinthe in Ariosts Rasendem Roland gehen, von denen man wohl gesagt hat, sie seien endlos wie die Bandwürmer“ usf. An der Geschichte, die beginnt, um in Verwicklungen zu geraten, erkennen wir sofort den Logiker, an den Verwicklungen, die über Liebeslabyrinthe gehen, den Naturforscher, an den Liebeslabyrinthen selbst den Historiker, der das Labyrinth auf Kreta offenbar selbst für eine Verwicklung ansieht, weil man sich darin verwickeln konnte, an dem Vergleich dieser Verwicklungen mit Ariosts Liebesabenteuern den Ästhetiker. Sehr schön drückt sich Bölsche Seite 265 aus, wo er auf Hermaphroditen und die Arbeitsteilung der Geschlechter zu reden kommt: „Willst du an diesen Dingen mit Zukunftsgedanken rütteln, so musst du den Weg schon durch

den Geist nehmen. Gewiss im Geistessinne taucht vielleicht schon uns sichtbar ein schwaches Vormorgenrot auf, als könnte auch dieser Gegensatz sich noch einmal irgendwie wieder verschmelzen, nachdem er seine Arbeit an der Menschwerdung bis zur letzten Neige getan. Aber das kann da nicht im Sinne eines Rückfalls geschehen." In Bölsches Gehirn verschieben und verwirren sich die Bilder fortwährend, und darin liegt sogar eine gewisse Absicht, denn je unbestimmter er sich ausdrückt, um so sicherer glaubt er sich vor der gefürchteten Logik verstecken zu können. Bölsche, der Monist unterscheidet übrigens sehr fein Geistessinn und Körpersinn, was nun noch einen besonderen Blödsinn ergibt. Aber er hält es für gut, immer gleich einen Doppelblödsinn sich zu leisten, um auf jeden Fall eine Rückzugsmöglichkeit zu haben, von welcher Seite aus man ihn auch angreifen mag, von der Kirche oder der Naturwissenschaft. Sein „Gegensatz", der sich noch einmal irgendwie wieder verschmelzen kann, wenn auch nicht im Sinne eines Rückfalls, nachdem er seine Arbeit getan und sogar bis zur Neige getan, gehört ins naturwissenschaftliche Kabinett, das hoffentlich auch seine Geschichte aufbewahrt, denn „durch den Geist muss es wandern", (der Gegensatz ist inzwischen aus Verzweiflung Neutrum geworden), „in diesem oberen Stockwerk bloss könnte es sich vollziehen," womit vielleicht gemeint sein kann (Bölsche ist sehr schwierig zu deuten), dass hier in dem oberen Stockwerk der Gegensatz die Verschmelzung vollziehen könnte (was das wieder heisst, mag der Teufel wissen); er erzählt uns dann noch von demselben „es" weiter

„wenn es dann von da zum Körper zurückkehrt, wird alles ganz neu, ganz anders sein,“ und das glaub’ ich ihm aufs Wort, denn: „was sind all diese heutigen Begriffe in einer Zukunft, die im Geiste überhaupt weitergegangen ist.“ Und die hat ja dann hoffentlich auch eine ganz neue Logik und eine ganz neue Grammatik, von der Zukunft kann man schon alles erwarten, eine neue „Real-Logik“ hat sie ganz gewiss, und dann kann ja alles noch gut werden. — Seite 355 getröstet er uns: „Es erwächst ein freies, der Individualität im ganzen doch noch gerecht bleibendes Zusammensein der Eltern, ... in der Geschlechtsaktzeit, — ein absoluter Friedensschluss der Geschlechter, der doch allem Zusammenwachsen sternenfern bleibt, vielmehr die Färbung eines höheren vergeistigten Sozialverbandes wahrt: — — die Ehe“. Zum Glück ging inzwischen „alles aufs Licht“ und das haben wir jetzt nötig, um das Zusammensein der Eltern und den Friedensschluss der Geschlechter erwachsen zu sehen, der über dieses nach „allem Zusammenwachsen sternenfern“ bleibt, aber dafür „die Färbung eines höheren Sozialverbandes wahrt“! „Mit etwas Phantasie kannst du dir das immerhin ausmalen,“ lieber Leser.

Auch im zweiten Bande erfahren wir die merkwürdigsten Dinge aus dem Liebesleben der Natur. Da ist die Sortiermaschine „in Wahrheit dein Stammbaum, das grosse heilige Pergament, das dir deine Ahnenreihe verbrieft“ (S. 110). Eine ganz eigentümliche Geschichte findet sich auf S. 264, wo es vom Geschlechtsgliede heisst: „Hier lag die Unsterblichkeit, die Tier auf

Tier schob und immer wieder abschob in immer stärkeren Beschwörungen, bis endlich der Pudel und das Nilpferd hinter dem Ofen des Weltenfaustus platzten und der Mensch hervorsprang." Wenige Seiten später lernen wir „Befestigungsarten" kennen, die, „so sinnreich sie sein mochten, schliesslich doch sämtlich nur wie die Katze um den heissen Brei herumgingen" (S. 276). Wir sind also vorbereitet auf die „mechanistische Anschauungsart", die „doch nur eine Loge sozusagen" (natürlich sozusagen!) „innerhalb des umfassenden psychischen oder (!) seelischen Theaters" wäre, und „damit wäre die Einheit auch von hier aus erreicht, die am anderen Pol der Materialismus errungen zu haben glaubte" (S. 299). Dies „damit" stammt unzweifelhaft aus Bölsches „Logik", und der ganze Satz ist sein „Segen der Weltlogik". Doch ist er gar nicht hartherzig eigensinnig; liebenswürdig tröstet er den Leser vielmehr selbst, „das mache nun mit dir ab, wie du willst". S. 393 gibt die Liebeszeit „einen grossen Drücker", „zumal jenseits aller Kampf — ums Dasein-Anpassungen", aber das tut nichts, denn jetzt „nimmt" die Auslese „von oben das Heft in die Hand," „dirigiert die letzte plumpe Unvollkommenheit" und „schafft so endlich das grosse Fazit in Darwins Sinn". Man sieht, was gemacht werden kann, wird gemacht.

Der dritte Band ist besonders schön. Wir glauben den verstorbenen Rembrandt-Deutschen philosophieren zu hören, wenn wir folgenden Satz lesen: „Mit flammendem Rot bepinselt er (der Mandrill) sich . . . Durch den Purpurrock zeichnet sich bei den Bekleideten der König vor der Menge aus. Mit dem vollen Siegellackrot der Mandrillnase

rinnt der Saum um die Toga des römischen Senators. Aus Rot und Blau im strengsten Gegensatz baut sich die Kleiderfarbe der sixtinischen Madonna auf. Rot ist der Kardinalshut und der Streifen der Generalshose" (33). Woraus zu ersehen ist, dass der Mensch wirklich „von einer bestimmten Ecke ab einen grossen Fortschritt" gemacht hat. S. 244 finden wir die alten Pfade noch „die diese urtümlichen Liebesdinge in der Menschenseele ausgetreten haben". S. 241 hören wir von einem Stamme, wo die Jünglinge „nicht genug Schwestern als Gegengift ins Feld führen können, also an sich verworrene Fäden einspielen", was man schon verstehen kann. Wir stossen hier auch „auf Fälle die Fülle, wo eine solche lustige Räuberromantik noch der Ehe vorausläuft, hergebracht, als müsse es so sein". Dies „hergebracht" ist prachtvoll. S. 276 „spinnt sich die Möglichkeit vom Pavian des Urwalds bis zu uns im blauen elektrischen Licht der Grossstadt", und S. 367, wo wir schon ganz nahe am Himmelreich bei Gott und dem Glauben und dem Ideal und der Menschheit sind, wo also das Kreuz schon aufgerichtet ist und wir jeden Unsinn ertragen, weil wir gar nicht wissen können, was die Entwicklung noch alles mit uns vor hat und sich schon der Schmerz und die Entsagung über das verlorene Paradies der deutschen Sprache „durchsonnt hat" und „der Glaube an das eigene Opfer" an Verstand „um der Erfüllung unserer Ideale willen", wo wir bereits die Dreieinigkeit der Mutter Natur und der Tochter Entwicklung und der Heiligen Logik als Dogma anerkennen; also hier S. 367, wo wir schon auf das Äusserste vorbereitet sind und „getrost" den

Scheiterhaufen Brunos bestiegen haben, können wir uns am Ende „den Standpunkt des Durchschauens der Dinge denken, wo jeder Schmerz bis in unser Alltägliches hinein mit Mut so getragen würde als das notwendige Opfer des Fortschritts". Denn auch heute schon ist in uns „doch so erkennbar angelegt", dass helfende Liebe „unendlichen Stachel" „zugleich" „noch fort von diesem Schmerz nähme". In dieser unserer „Harmoniesucht" kriegen wir dann alles fertig, selbst die Unendlichkeit des Stachels. „Mit diesen beiden, Idealhoffnung und Liebe, möchte wohl auch dem Anwachsen des Übergangsschmerzes beim Anwachsen der Harmonien zu begegnen sein." Also gibt es keinen Zufall.

Dagegen sind unsere Spiritisten reine Denker, ihre Logik ist sicherlich besser, und einen blödsinnigeren Stil schreiben sie auf keinen Fall. Sie nehmen es auch weit ernster mit ihrer „Wissenschaft".

Keine Geschmacklosigkeit schenkt Bölsche sich und dem Leser, vor den er sich jeden Augenblick plump und anmassend hinstellt. Die Gemütlichkeit, mit der er die deutsche Sprache behandelt, kann ich nur als ruppig bezeichnen. Selbstgefällige Redewendungen, wie „hübsch, nicht?", die „Sache klappt", die „Sachen schliessen sich sehr nett aneinander", finden sich aller Orten. Wo ein konkretes Bild, ein scharf umrissener Begriff erfordert wird, stehen die unbestimmtesten Ausdrücke, wie „Sache", „Dinge", „Geschichte", „begriffliche Sachen" usw. Monströse Bildungen, die spasshaft sein sollen oder auch ernst, machen den Stil vollends widerwärtig. Hier eine

kleine Blütenlese: „Parallelerei“, „Verwachserei“, „Mischkinderkriegerei“, „Verschmelzerei“, „Überskreuzheirat“, „Zellteillinge“, „Ganzorganismus“, „Haarigkeit“, sogar als Superlativ (III 36), „Halbseitige Urinliebe“, „Urinkanal-Liebe“, „Nackt-Seite“, „Nackt-Völker“, „bandwürmlich“ usw. mit Grazie. Er preist den Rhythmus und Rhythmotropismus, hat aber selbst offenbar nichts davon für seine Sprache erübrigt, die schwerfällig, unrhythmisch dahinschleicht. Worte, gegen die sich die Zunge sträubt wie „durchschaubar“, „Misssinn“, „bewältigbar“, machen ihm keine Beschwerde; und ebensowenig Satzungeheuer, bei denen man die Fall- oder Schlafsucht bekommen kann.

Seine Phantasie schreckt vor nichts zurück. Er kennt die „waschechteste Bedeutung eines Worts“, „Hermaphroditen vom reinsten Wasser“, „blutrote Nervenprämien“, welches nicht etwa blutrote Prämien sind, die den Nerven für gutes Betragen erteilt werden, sondern blutrote Nerven (von welchem Physiologen mag er die nur her haben?), die die Entwicklung als Prämie ausgesetzt hat. Unter „Kniephantasie“ versteht er eine Phantasie über mögliche Funktionen der Knie. Ein „Wellental der Körperschau“, „Register der Üppigkeit“, „Helfer der Nacktheitsseite in der Kunst“, ein „Geschmack als bleibende Sache“, ein „innerer Nachttopf“ u. dgl. m. sind ihm keine unbekannten Phänomene. Die monogamische Ehe ist eine „nicht zu leugnende Sache“, denn der Mensch „hat“ einmal „diesen Punkt“ „unzweifelhaft“ (III 210).

Der Punkt hat überhaupt seine eigene Geschichte bei Bölsche. Da gibt es einen „Punkt“, der schon bei den Bakairis „erfüllt scheint“, wo er „logisch geschützt“, schon gar keine

moralische Betrachtung mehr „nötig“ hat. Er kennt den „Urpunkt“, sogar den „Urbrennpunkt deiner Tanzstellung“ im elegantesten Salon, eine „Wollust, die Punkt ist“, die Natur hat „ganz unzweideutig einen Punkt gehabt, wo sie mit dem Problem sich ernsthaft befasste“, und ein anderer Punkt „enthält“ gar einen „tiefen Widerspruch“ gleich „ganz schreiend“. Wir begreifen also, dass ein „leidiger Standpunkt sogar im Kern selber grundfalsch ist“, nachdem er „eine gewisse pädagogische Rolle gehabt“ hat (III 100). Das Resultat dieser ganzen Punktologie ist eine „Steigerung jener beiden schon verwandten Individualpunkte“. Nicht besser ergeht es der Linie. Sie ist durchsichtig, wird „klar“, hat sich „vorgedrängelt“, „hebt“ schon bei den Bisons und Steinböcken „an“, und was ist „die Ausgestaltung dieser uralten Linie? Sozialverbände in den Vorpausen und Mussestunden der Ehe“. Unsere Lebenslinie hat sich „fort und fort angepasst“, später begnügt er sich, die „unendlich verwickelte religiöse Linie aufzurollen“, „in einer einzigen Linie findet eine fortgesetzte Überbietung in Harmonien statt“, nachdem es schon vorher „eine solche Linie bis zum intelligenten Wesen gebracht hat“. Und dann wundert er sich, wenn der Leser „in dieser Linie verdammt“. Das sind seine „logischen Linien“. Und ähnlich behandelt er die Seite, III 302 muss er uns selbst warnen „die ganze Riesenseite der Idealarbeit“ nicht „einfach über Bord zu werfen“.

Soviel von Bölsches Geometrie. Von derselben Art ist auch seine Physik, Botanik und Geologie. „Im höchsten Entwicklungsakt der Menschheit“ wird die Ehe oder die „Herabsetzung des Weibes“, zu der eine „Ver-

schiebung führte", oder auch diese „Verschiebung" selbst (genau weiss man bei unserm Logiker nie, worauf sich ein Verbum bezieht), „von der höheren Zweckmässigkeit ausgemerzt" (III 211). Ein Knoten ist eingetreten, „zu dem sich verschiedene Regungen des Liebeslebens verschlingen mussten". Ein Zug, aber kein Aufzug, sondern ein Charakterzug kommt herauf durch die ganze Menschheit und wird nicht nur „fühlbar im Liebesroman der Menschheit", obgleich er „nirgend wo eigentlich ausgebaut" ist, so dass man gleich merkt, dass er „wenigstens" in der „geschichtlich gegebenen Kapitelreihe" „nicht ankonnte gegen die immer wachsende Wucht der Ehe", aber „gewühlt hat er doch", nämlich als „Unterströmung", weshalb „wichtig ist", „gerade ihn scharf ins Auge zu fassen", da er „leicht ein Quell wunderlichster Missverständnisse werden kann" (III 253). Weiss Gott! Aber „was wäre freilich auf diesem Gebiete nicht missverständlich", fragt Bölsche selbst, „bei der ‚Raffiniertheit eben dieser Brücke', wo die „Fortleitung der elterlichen Wurzelkonstellation nicht bloss durch die Zeugung geht" (III 300) und „die Runen einer mathematischen Ethik" über uns „wie ein ungeheures mathematisches Netz" „schweben", doch glücklicherweise „nur dem Eingeweihten bereits lesbar" (III 267): hier, wo sogar Rechnungen „systematisch totgetreten werden", wo sich die Sippen die „Igelstacheln der Abstossung" zukehren und wo es einen „Faden des Denkinhalts" gibt. Man sieht, Bölsche ist auf der Suche nach dem tiefsten philosophischen Sinn, auf dass auch der Leser „dieses interessante Prinzip bis in seine philosophischen Tiefen auskosten" möchte, wenn auch die „menschlichen Denkprozesse" „nicht jedermanns Sache sind". Ganz eigenartig ist Bölsches

Anatomie. II 91 stellt er uns den Amphibien f u s s vor, „der, selber herausgewachsen aus den Knorpelstrahlen einer Fischflosse, die Hand gab, mit der das Werkzeug gehandhabt wurde, das Werkzeug, das der Hebel des Archimedes geworden ist, mit dem der Mensch die Erde bewegt — und dazu jene andere Hand, die den Meissel des Phidias führte und den Pinsel Raphaels“. Als dann später (II 95) „das dauerwarme Blut aber . . . einen wirklichen Schutzzweck bekam, da muss Hand in Hand damit noch etwas Wichtigeres, Weiteres eingetreten sein“, was auch ich meinerseits glauben möchte, zumal (I 52) „die Kugel keine innere Hand mehr darbietet“, und (II 151) die Distanzliebe gleichfalls Hände hat und sich eines Symbols bemächtigt. „In ihren Händen ist der Kuss zum Symbol der Liebe geworden, die ausgesucht niemals körperliche Mischliebe werden soll oder es überhaupt nicht mehr werden kann“. Auch das rhythmische Prinzip hat Hände, es wird ihm sogar „in die Hände gearbeitet“. Da können wir uns also nicht wundern, dass „die Analogie hinkt“. Aber Bölsche hat Glück, denn dass sich die „Naturkundigen“ und sogar „die Privatmeinungen in den Haaren liegen“, das eben ist „bloss Wasser auf die Mühle (seiner) Betrachtungsart“ (II 127).

Dass Bölsche eine wirklich u n s a u b e r e P h a n t a s i e hat, worin vermutlich gerade der Zauber des Buches für die Menge liegt (der erste Band ist in kurzer Zeit in zehntausend Exemplaren gedruckt worden), dafür könnte ich zahllose Stellen anführen, für die Unsauberkeit seiner Bilder sowohl wie seiner Erotik. Mit Behagen malt er die schmutzigsten Dinge aus, er wählt die dreckigsten Bilder und fordert den Leser noch auf, sie in die Hand zu nehmen

oder in der Hand zu behalten und sich das Geschlechtliche nur recht genau anzusehen; spielt fortwährend, auch wo es gar nicht nötig ist, mit faunischem Lächeln am Unterhöschen, besonders mit seinen Vergleichen, aber immer mit der Madonna als Leitstern („im dunklen Drange des Weges zur Madonna", wie er von der Arbeitsbiene so sinnreich sagt [I 365]). Wenn man nur das Menschheitsideal und den Rhythmotropismus hat, darf man schon Faun sein. Verglichen mit diesem Schweinebehagen an geschlechtlichen Dingen und den rosaroten Himmeln der Zukunft, sind Casanova, Aretin und Lucian gute Jugendlektüre, für den Weihnachtstisch bestimmt. Sie sind nicht halb so unanständig, schon weil sie gebildete und ehrliche Geister sind. Gegen Bölsches Stil ist Holzbzock ein Klassiker der deutschen Sprache. Er kann zwar weniger Latein, schreibt aber das bessere Deutsch.

Es handelt sich bei meinen Zitaten nicht etwa um gelegentliche Schnitzer, Entgleisungen oder Verstiegenheiten, nein, es sind, wie schon der Reichtum zeigt und die Sorgfalt der Behandlung, wohlgepflegte Blüten, welche am Wege stehen, wo „die Wallfahrt des Ideals" vorbei muss. Jetzt, da ich über das Buch schreibe, begreife ich selbst nicht mehr, wie ich es habe über mich gewinnen können, diese fürchterlichen zwölfhundert Seiten wirklich zu lesen. Es war eins meiner martervollsten Opfer, welches ich freilich nicht der Kritik gebracht habe, die keine drei Kapitel gebraucht, um dieses Werk zu beurteilen, und der schon eine Seite genügt, diesen Stil zu studieren, sondern — der Achtung. Ich hab's einfach nicht geglaubt, bis ich zu Ende war, und noch bis zur letzten Seite gehofft, eine Erklärung

für diesen — Fall zu finden, und ich sträubte mich, ihn anzuerkennen, so lange noch irgendeine andere Beurteilung möglich war. Nun staune ich selbst über meine Geduld und Gewissenhaftigkeit, aber nicht etwa mit dem Hochgefühl der Selbstbewunderung, sondern mit der Beschämung, viel kostbare Zeit unnütz vertan und mich abermals der Überschätzung eines Zeitgenossen schuldig gemacht zu haben. Denn wahrlich, mehr Zeit noch als die drei Bände zu lesen, brauchte ich, mich von dem Gelesenen wieder zu erholen.

Nicht fünfhundert Pastoren können heute dem Darwinismus und der Selektionstheorie so vielen Schaden antun, wie dieses eine Werk. Katholische Schriftsteller haben nur nötig, es zu empfehlen, besser können sie die ihnen feindliche Wissenschaft nicht bekämpfen. Ich wundere mich nur über eins: dass Häckel sich den Bölsche gefallen lässt, als dessen Meister er doch gilt. Zwar ist auch er in der Philosophie etwas schwach, und seine Philosophenblamage hat er mit den „Welträtseln“ hinter sich. Aber was schreibt der Mann doch für eine saubere Sprache, besonders so lange er sich auf dem festen Boden der Naturwissenschaft befindet! Wie darf er nur dulden, dass fast unter seiner Flagge so mit biologischen oder ethnologischen Tatsachen und Fragen gewirtschaftet wird, und sich eine Wissenschaft auftut, die fortwährend selber eingestehen muss: wissen, weiss man's nicht, und „sagen lässt es sich nicht so genau“, aber man „kann sich's doch denken“, es „wird schon so sein“, oder „es konnte schon so gewesen sein“, es „muss etwas derartiges geben“, es ist „furchtbar wahrscheinlich“, ich „kann mir nicht helfen“, ja „warum

denn nicht", und „weil doch der Band zu Ende will"; eine Wissenschaft, die sich als Geschichtsphilosophie etabliert und doch nur lyrische Verstopfung ist, und die druckst und phantasiert: „Es rauscht und rauscht" — eine feierliche Melodie, eine Friedensmelodie. Sie geht ganz „in die Tiefe", denn „Geschichte ist es, was da unten rauscht . . . deine Weltgeschichte". Natürlich ist unserem Historiker später, als summe eine dunkle Melodie mit allerhand Tönen aus dem bisher Gesagten", dann fühlt er selbst das Bedürfnis, „die grosse Liebesbibel" (sein „Liebesleben"?) „hinzulegen" und „über ihre Seiten hinweg jetzt zu träumen". Aber ach, auch diese Bibel weist nach Babel mit ihrer Sprach- und Begriffsverwirrung. Noch ein paar solcher Bücher, und Häckel ist abgetan. Diesem kann unmöglich verborgen geblieben sein, wie sehr Bölsche ihn und Darwin fälscht. Wann endlich werden die Meister sich von solchen Jüngern lossagen, die, indem sie vorgeben, am Bau zu helfen, heimlich den Boden unterwühlen, und die, indem sie sie feiern, ihre Blamage besorgen? Aber an Stolz und an Klugheit fehlt es im allgemeinen den Meistern, und das wird ihre Tragikomödie, die ihres Dichters noch harrt.

Dass man Bölsches Werk selbst ernst genommen hat in der Kritik, statt es mit Gelächter abzuweisen, zeugt, nicht für dies Werk, sondern gegen die Kritik. Bei uns ist ja bereits alles möglich. Es gibt zu viel verworrene Köpfe, verwaschene Seelen und schlechte Skribenten unter unsern Kritikern, die jedesmal angenehm überrascht sind, wenn sie auf Verwandtes in der Literatur stossen, und die dann mit heller Begeisterung dessen Ruhm verkünden. Die

20*

andern lesen das Werk erst gar nicht, sondern trompeten mit, das ist so des Landes Brauch bei uns geworden.

Ich aber meine, nicht nachdrücklich genug vor diesem Werke warnen zu sollen. Verwirrt, wie es ist, muss es auch verwirren, schlechter Stil ist in der Literatur die Gefahr an sich. Wenn das, was sich bisher nur Wippchen oder Karlchen Miessnick leisten durfte, schon in ernsten, sozusagen wissenschaftlichen Büchern gestattet und sogar gepriesen wird, was haben wir dann noch zu erwarten? —

Kritik und Rasse.

Adolf Bartels schreibt in seiner „Geschichte der deutschen Literatur“ (Band II, S. 589), dass Paul Heyse schon als „Halbjude“ nicht imstande gewesen sein konnte, Friedrich Hebbel zu verstehen. Mit dieser Bemerkung hat Bartels offenbar Pech. Zunächst einmal ist Hebbel von „Ganzjuden“ bisher noch am besten verstanden worden, von seinem ersten Biographen Emil Kuh an; sogar schon von Heine, der gleich bei der ersten Bekanntschaft den ganzen Hebbel etwas anderes gesehen hat als Bartels. Alsdann beweist Bartels selbst, wiewohl er doch offenbar keinen Tropfen jüdischen Blutes in seinen Adern zu haben scheint, einen hohen Grad von Verständnislosigkeit für Hebbel, mit dem er schlechterdings nichts anzufangen weiss, weder in seiner Literaturgeschichte noch in seiner bei Reclam erschienenen Monographie. Seine Hebbelbegeisterung beruht offenbar auf einem Missverständnis. Im Grunde hat er über ihn wie über die meisten andern Dichter gar nichts zu sagen, und seinen literarischen Idealen entspricht gerade Hebbel am allerwenigsten, abgesehen davon, dass er politisch konservativ war. Ich kann mir ungefähr denken, was er über ihn gesagt hätte, wenn dieser Dichter etwa zufällig um 1885 aufgetreten oder gar Jude oder „Halbjude“ gewesen wäre. Aber ich erinnere mich

mit Vergnügen der Schrift eines in Naumburg geborenen Schriftstellers, der einen Satz über Nietzsche beginnt: „Wir Naumburger.“ So darf Bartels über Hebbel beginnen: „Wir Wesselburner.“ Er ist nämlich im allerengsten Sinne des Dichters Landsmann. Und in unsern Tagen bornierter Heimatkunst und Heimatkritik genügt ja die Landsmannschaft schon allein zum Verständnis eines Dichters. Nur müsste bei solchem Standpunkt Bartels doch auch für sich selber folgern: wenn Rasse- oder Stammesfremdheit das Verständnis für einen Dichter ausschliesst, so kann er doch auch seinerseits nicht befähigt und berechtigt sein, über Dichter aller möglichen Rassen, Völker, Stämme zu urteilen. Er tut es aber dennoch, und damit setzt er sich ins Unrecht. Wenn Heyse den Hebbel nicht verstehen kann, weil er eine jüdische Mutter hat, dann kann doch auch Bartels den Heyse nicht verstehen, weil er keine jüdische Mutter hat. Der deutsche Dichter Paul Heyse kann den deutschen Dichter Friedrich Hebbel nicht verstehen, weil er jüdisches Blut in den Adern hat, Bartels aber versteht Juden und Türken, Franzosen und Russen, Franken und Sachsen, Alte und Neue, Hebbel und Heine. Denn ihm gab's der Herrgott im Traum.

Doch er ist nicht der einzige, der heute solche naive Anschauung hat von den Voraussetzungen der Kritik. Man hört dergleichen öfters, besonders von Dichtern und ihren Freunden, wenigstens wenn man sie tadelt. „Ja, Sie sind kein Rheinländer, Sie können die Seele des Rheinländers nicht verstehen, Sie kennen Land und Leute am Rhein nicht intim genug, um zu wissen, wie fein und wahr diese Dichtung ist.“ Auffällig ist dabei nur, dass man die gleiche Ant-

wort nie bekommt, wenn man sie lobt. Eigentlich müsste es beschämend sein für den Dichter eines rheinischen Romans, wenn er von einem Berliner gelobt wird. Denn wenn der Berliner die Menschendarstellung richtig findet, dann können die hier auftretenden Personen unmöglich noch echte Rheinländer sein. Es werden halt Berliner sein. Vom Standpunkt der Heimatkunst aus taugt also der Roman nichts mehr. Denn ein dithmarsischer Bauer muss Hebbel eher und besser verstehen können als der geistig höchststehende Mann in München, Wien oder Petersburg. Gar nicht davon zu reden, wenn er etwa Jude oder auch nur Halbjude oder Vierteljude ist. Ich habe zwar nicht gefunden, dass die Leute aus oder um Frankfurt a. M. sich im Verständnis Goethes so ganz besonders hervorgetan hätten, und eher möchte es einem zuweilen scheinen, als ob Goethe heute in Paris oder Petersburg besser verstanden wird als gerade in der Bannmeile von Frankfurt a. M. Jedenfalls hat er auf gewisse französische und englische Autoren tiefer eingewirkt als auf gewisse Deutsche, wobei ich nicht einmal an Bartels denke, dessen stumpfsinnigen Abschnitt über Goethe man nur gelesen haben muss, um zu sehen, wie wenig die Rasse allein zum Verständnis eines Dichters genügt, der sich wie kein anderer über seine Rasse zu erheben verstanden hat und heute nicht mehr allein den Deutschen, sondern der Welt angehört, der in der französischen, englischen, nordamerikanischen Literatur seine Stelle hat wie Shakespeare, Molière, Rousseau in der deutschen. Von andern Abschnitten dieses Rassekritikers ganz zu geschweigen, z. B. dem von geradezu beschämender Unbildung zeugenden Aufsatz über Wieland.

Über solchem Unsinn darf man nicht den Kern von Wahrheit übersehen, der freilich auch in diesem Kriterium steckt. Zwar soll ein rheinischer oder spanischer Dichter seine Menschen und Landschaften so darstellen, dass man ihre Wahrheit und Natur auch in Mailand oder in Posen begreifen kann, und solche Einwände von Dichtern sind gewöhnlich nur Schwachheitsgeständnisse. Indessen Dichtungen liest man ja nicht mit dem Verstande allein, sondern auch mit dem Blut und den Nerven. Wenn ich mich durch einen bei Rheinländern, Masuren oder Weissrussen spielenden Roman, sei es durch die Menschen und die Logik ihres Handelns, sei es durch tausend Einzelheiten und Umstände befremdet fühle, aber hinterher von einem Landsmann erfahre, dass doch alles echt ist, gut gesehen und dargestellt, und es dann auf dem Umwege der Vernunft verstehen und kritisch zugeben muss, so ist das schon nicht mehr das Richtige. Die Allgemeingültigkeit von Menschen und Vorkommnissen hat ihre bestimmten Grenzen. In jedem Milieu gibt es gewisse Erscheinungen, die sich, wie gute Witze, nicht erklären lassen oder doch sofort an Bodenständigkeit verlieren, wenn man sie erst erklären muss, die man eben kennt oder nicht kennt, fühlt oder nicht fühlen kann. Deshalb ist die Wirkung gewisser Poesien an Örtlichkeiten gebunden. Allein dies gilt doch gewöhnlich nur von Dichtern zweiten und dritten Ranges. Bei grossen ist die Fremdheit der Rasse oder Ortsunkenntnis lange nicht so hinderlich. Bei den kleinen und kleinsten hingegen bilden sie oft allerdings ein unüberwindliches Hemmnis. Auch in Goethe kann man ausser dem Deutschen noch den Frankfurter erkennen, und gewiss geht manche Dialekteigentümlichkeit

und mancher heimische Zug einem Frankfurter leichter ein als einem Münchener. Gleichwohl braucht man noch nicht einmal daran zu denken, dass er in Frankfurt geboren ist, wie man bei Schiller den Schwaben vergisst, den man bei Pfizer oder Schwab nicht so leicht vergessen kann.

Aber was ist Heimat? was Vaterland? Man ist noch kein Schwabe, weil man in Schwaben geboren ist, man muss auch schwäbische Eltern, Grosseltern, Urgrosseltern haben, man muss eingesessen sein und bodenständig in Schwaben. Nun ist aber Deutschland so sehr der Tummelplatz aller möglichen Völker gewesen, dass es nicht gerade viele bürgerliche Familien gibt, deren Rasse und Stammesechtheit als verbürgt gelten kann. Bei den vielen Wanderungen deutscher Stämme in alter, dem lebhaften Verkehr in neuer Zeit, bei den Kriegen und Abenteuern, bei dem Durcheinander von Ehe und Liebe ist fast überall fremdes Blut hingekommen. Denn für den Deutschen hat die Ausländerin immer einen Reiz mehr gehabt als die Einheimische, wie denn die Exotik der Liebe ein Spezifikum deutsch romantischen Empfindens ist. Wir können es heut wirklich nicht mehr wissen noch erweisen, ob nicht in Goethes Adern ein Tropfen griechischen Blutes geflossen hat, wieviel deutsches Blut in Heines, wie viel jüdisches in Hebbels oder Grillparzers Adern floss. Wie weit können wir denn Dichtergenealogien überhaupt verfolgen? Hermann Allmers mit seiner Familie, die fünfhundert Jahre auf demselben Bauerngute gesessen hat, ist unter den Dichtern ein seltener Vogel. Sonst hört's doch schon gewöhnlich beim Grossvater auf. Und sind niemals jüdische Mädchen von deutschen Rittern entjungfert, nie deutsche Frauen

von jüdischen Don Juans verführt worden? und wissen wir so ganz genau, dass das in Heines, Hebbels oder Grillparzers Familie nie vorgekommen ist? Wüssten wir das zufällig, was würde Bartels damit nicht alles anfangen!

Abstammung und Vaterland ist nicht immer dasselbe. Unter Heimat verstehen wir gewöhnlich den Ort, wo unsere Wiege stand. In jeder echten lebensdurchtränkten Dichtung dichtet gewissermassen auch diese Heimat mit, besonders wenn der Dichter seine Heimat liebt, sie nicht verlässt und ihr seine Stoffe und Gestalten entnimmt. Nur muss der Beurteiler nicht gerade dieselbe Heimat haben, weil ja sonst nur Thüringer für Thüringer, Friesen für Friesen, Mecklenburger für Mecklenburger dichteten. Heimatdichtung ist gut, aber was geht den Detmolder an, was in Hamburg oder Darmstadt geschaffen wird! Der Kritiker muss nicht Landsmann des Dichters sein, aber er muss Land und Leute der Dichtung kennen. Und diese Kenntnis kann er sich auch durch Reisen erwerben. Denn „wer den Dichter will verstehen, muss in Dichters Lande gehen", sagt Goethe. (Goethe-Zitate sind immer vornehm und lehnen die Diskussion ab.) Dieser Spruch stammt bekanntlich aus dem „Westöstlichen Divan" und bezieht sich auf Hafis. Gleichwohl ist Goethe selbst, als er diesen studieren wollte, nicht nach Persien gereist, sondern hat arabisch gelernt und Reiseschriften gelesen, weil er unter Dichterheimat S p r a c h e und Kultur verstand. Bartels hingegen — das unterscheidet ihn unter anderem von Goethe — hat nicht russisch oder hebräisch gelernt und sich mit den Kulturen und Voraussetzungen fremder Dichter vertraut gemacht, um über Turgeniew, die Psalmen und alle

mögliche Literatur zu sprechen und abzusprechen. Er holt seine Kriterien und Erkenntnisse alle aus der Tiefe seines Patriotismus. In der Literatur aber ist das wahre Vaterland die Sprache. In der Literatur sind Leibnitz und Friedrich der Grosse keine Deutschen, wohl aber Chamisso, Fontane und — es hilft alles nichts — Heinrich Heine. Denn ihre gemeinsame Heimat ist die deutsche Sprache. Sie sind unzweifelhaft alle drei bessere Deutsche als Adolf Bartels, denn, abgesehen von anderem, haben sie das bessere Deutsch geschrieben. Seinen Patriotismus hat der Schriftsteller nämlich durch seinen Stil zu legitimieren; oder es ist besser, er redet nicht davon. Wer ein so totes Verhältnis zur deutschen Sprache hat und einen Stil schreibt wie Bartels, soll sich schämen und nicht auf seine deutsche Männerbrust schlagen. Sätze, wie sie sich bei Bartels auf jeder Seite finden, mit ihren undeutschen, unkünstlerischen und leblosen Wortbeziehungen, sind nämlich auch ein Kriterium des Deutschtums. Ein Patriotismus aber, der im Grunde nur die Sentimentalität der Ohnmacht bedeutet, ist ein viel schlimmeres Zeichen des Niedergangs als die bösesten Ausschweifungen krank gewordener Dichterphantasien. Die versteckte oder offenkundige Sentimentalität gerade unserer antisemitischen Schriftsteller deutet auf eine Schwäche unseres Nationalbewusstseins, die viel bedenklicher ist als alle Ausländerei oder sonstige Entartungen modernen Deutschtums.

Abgesehen von Heimat, Sprache, Abstammung gibt es für den Dichter der Vaterländer noch viele. Eins ist z. B. der Stand, ebenso der Beruf, die beide auch Gemeinsamkeiten der Sprache haben. Der Landwirt spricht anders als der

Jäger und Soldat. Deshalb versteht sich ein ostpreussischer Offizier leichter mit einem hannöverschen als mit einem ostpreussischen Kaufmann oder Fabrikarbeiter. Dass Stand und Beruf auch zum Heimatsproblem der Dichtung gehören, kann man sich leicht klar machen, wenn man an die Entstehung eines Werkes denkt. Es soll z. B. ein bestimmtes Liebes-, Familien- oder Menschheitsproblem zur Darstellung kommen. Als Rheinländer wird der Dichter, weil er die Familien, Frauen und Menschen am Rhein besser kennt, als die irgendeiner anderen Gegend, natürlich heimische Geschöpfe in seine Dichtung stellen und diese schon um der Echtheit willen in seiner Heimat spielen lassen. Gesetzt aber, seine Heimat liegt gar nicht so sehr in einer bestimmten Gegend als in einem bestimmten Stande, er stammt aus einer Kaufmanns-, Künstler-, Gelehrten- oder Soldatenfamilie, lebt ausschliesslich oder vorzugsweise in ihrem Kreise, kennt also die Menschen dieser Kreise am besten, dann wird er auch die Dichtung hier spielen lassen, und seine Helden werden Kaufleute, Künstler, Gelehrte oder Soldaten sein. Dann kann sein Kaufmann ebensowohl in Hamburg als in Köln, sein Künstler in Düsseldorf oder München, sein Gelehrter in Bonn oder Leipzig, sein Soldat in Hannover oder Berlin wohnen. Wenn die Menschen und ihre Anschauungsweise nur echt sind, dann werden wir über Ungenauigkeiten und Allgemeinheiten der Ortsschilderungen auch hinwegkommen. Und für den Beurteiler ist es hier wichtiger, das Leben des Standes, als den Ort zu kennen, wo der jeweilige Vertreter sich aufhält. Sicher ist, dass vieles unverständlich bleiben muss oder auf den ersten Blick hin nicht verstanden werden

kann, was dem Eingeweihten sofort klar und innerlich wird, und zwar je mehr, je echter und intimer die Darstellung ist. Jeder Dichter weiss, dass er mit der Kritik einen ganz besonders schweren Stand hat, wenn er etwas darstellt, was sie bei ihrer einseitig literarischen Bildung nicht kennt oder begreift; wie schwierig es überhaupt ist, gewisse Erscheinungen des Handels, der Technik, des Rechts, der Kriegskunst darzustellen, sowohl Menschen wie Dinge. Aber eben das wird seine Aufgabe, sie so darzustellen, dass, wer sie nicht kennt, sie bei ihm eben kennen lernt, vorausgesetzt natürlich, dass in der Sache selbst nicht unübersteigbare Hindernisse liegen. Wer Probleme des Handels, der Technik, des Rechts nicht in Menschen umzusetzen weiss, die auch ausserhalb ihres Kreises verstanden werden können, ist so wenig ein Dichter grossen Stils, wie jener, der über Naturschilderungen nicht hinauskommt und Menschen nur von einem beschränkt lokalen Gesichtspunkte aus betrachtet. Aber, dass hier auch in der Beurteilung Schwierigkeiten liegen, weiss jeder einsichtige Kritiker. Nur eine unreife und anmassende Kritik, wie bei uns im allgemeinen die Theaterkritik ist, wird ausschliesslich aus literarisch ästhetischen Gesichtspunkten alles beurteilen; und dann blamiert sie sich natürlich infolge ihrer Lebensunkenntnis und nennt z. B. tendenziös, was nur konsequent ist. Denn eine Dichtung kann bei allen literarischen Fehlern und Schwächen doch noch einen grossen Lebenswert haben, was manchmal der Kaufmann oder Jurist, der im Leben steht und die betreffenden Erscheinungen kennt, eher begreift als der Literat, der die Welt unter Umständen nur aus ein paar Büchern, womöglich sogar nur aus ein paar Kritiken oder

Literaturgeschichten kennt. Wenn Berufs- und Ortsmilieu übrigens zusammenfallen, beziehungsweise vom Dichter das eine in das andere hineingeschoben wird, dann entsteht so etwas wie eine potenzierte Heimatlichkeit der Poesie.

Ein anderes Vaterland ist das Geschlecht. Die Frauen wenigstens behaupten immer, wir könnten in ihren Dichtungen so vieles nicht verstehen, weil es uns an dem nötigen „Weibempfinden" fehle. Doch fällt es ihnen nie oder doch selten ein, dass es ihnen vielleicht nun ihrerseits an dem nötigen „Mannempfinden" fehlen könnte, um Dichtungen von Männern zu verstehen. Tatsache ist, dass der Dichter ebenso wie in Rasse, Landschaft, Stand, auch in seinem Geschlechte wurzelt, und dass dies genau ebenso die Voraussetzung des Verständnisses wird. Als Geschlecht steht die Frau aus Thüringen der Frau aus Südrussland näher als dem Manne aus Thüringen von gleichem Stande, gleicher Bildung und gleichen Geistesanlagen. Demnach hat sie, abgesehen von der Sprache, als Dichterin viel weniger Aussicht, von diesem Manne als von jener Frau verstanden zu werden. Hervorragende Dichterinnen sind immer und meist auch früher und besser von Männern gewürdigt worden als von Geschlechtsgenossinnen. Ich wüsste nicht, dass sich diese Deutschlands berühmtesten Dichterinnen gegenüber, der Bettina, der Droste oder Ebner-Eschenbach, im Verständnis besonders hervorgetan hätten. Die Droste ist sogar immer eine spezifische Männer-Dichterin gewesen. Ein männlicher Dichter gar, der von Frauen nicht verstanden werden kann, glaubt immer noch, dass er eigentlich seinen Beruf verfehlt habe. Die Frau ist ja gewöhnlich sogar der Adressat seiner Dichtung, wenigstens dem

Lyriker. Im Epos und Drama aber hat jeder Dichter, ob Mann oder Frau, beide Geschlechter darzustellen. Wenn eine Frau so sehr Weib ist, dass es ihr für den Mann an Verständnis und Darstellungsvermögen fehlt, dann ist sie eben nur eine halbe Dichterin. In diesem Falle pflegt sie ihr Unvermögen durch tendenziöses oder sentimentales Gezerre und Geplärre zu verdecken. Denn Künstler sein, heisst zuletzt auch über sein Geschlecht hinauswachsen. Nun gibt es aber neben den beiden Geschlechtern, die ja im allgemeinen die Liebe verbindet, noch ein sogenanntes drittes Geschlecht, das sich von den beiden anderen völlig absondert, sich für unverstanden hält und fortwährend behauptet: nur sie selbst könnten sich selbst verstehen, die hervorragenden Geister, die zu ihnen gehören, von Plato bis Platen, erst durch sie ihr wahres Verständnis finden. Und da sie sich immer mehr in den Wahn hineinreden, dass alle irgendwie bedeutenden Männer zu ihnen gehören, so folgern die Verdrehtesten unter ihnen, dass wir anderen von Literatur, Kunst und Philosophie schon deshalb nichts verstehen könnten. Viel dümmer als die Theorie von Bartels ist das schliesslich auch nicht. Am Ende ist sogar die Geschlechtsanlage eines Menschen viel entscheidender für seine Geistesrichtung als alles andere. Denn das Geschlecht wurzelt tiefer als Rasse, Stand oder Bildung. Für mich ist kein Zweifel, dass viele literarische Kämpfe auf diese Verschiedenheit der Geschlechtsanlage zurückzuführen sind, z. B. zwischen Heine und Platen, deren Feindschaft erst von hier aus ihre grosse Perspektive bekommt. Wie in allem anderen, Rasse, Stand, Zeit, Kunst und Tendenz, waren sie auch als Geschlecht Antipoden. Ihren Streit ver-

steht nur, wer diesen grundsätzlichen Gegensatz begreift, was man von unseren Literaturhistorikern freilich nicht verlangen kann. Das Beispiel ist illustrativ für den Wert des Geschlechtlichen zur Beurteilung eines Dichters. Gleichwohl sprechen auch hier wieder die Tatsachen der Theorie Hohn. Diejenigen, die homosexuell veranlagten Geistern das tiefste Verständnis entgegengebracht haben, gehörten gewöhnlich nicht zu ihrem Geschlechte. Nur ganz ausnahmsweise haben homosexuelle Künstler ihre homosexuellen Kritiker oder Biographen gefunden, wie ja auch nichts im Wege steht, dass einer in Wesselburen geboren und zugleich ein Hebbelkenner sein kann. Aber er muss nicht in Wesselburen geboren sein; und man muss auch nicht homosexuell sein, um Platen und Winckelmann zu verstehen.

Alle diese Kriterien sind gleich einseitig und führen in Wirklichkeit zu weiter nichts als zu widerwärtigen Cliquenbildungen. Mit der Heimatkritik beginnt's, und mit der Familien- und Freundeskritik hört's auf. Schliesslich wird einem die Landsmannschaft oder Familienbeziehung zur Pflicht kritischer Bewunderung gemacht. So schickte mir einmal eine Dame eine Novelle in der bestimmten Erwartung, dass ich sie entdecken und verkünden würde, denn: sie sei auch eine Westpreussin, und die Westpreussen müssten füreinander einstehen. Soviel hatte sie von der modernen Kritik schon weg. Kritik aus Westpreussentum! Heiliger Bartels, das fehlte noch! Ich schrieb ihr: Wenn sie was könnte, dürfte sie sogar in Ostpreussen geboren sein; und wenn sie nichts könnte, dürfte sie erst recht in Ostpreussen geboren sein. Dies mein Patriotismus. Und

nun erst die Familie und Freundschaft! Wer wollte leugnen, dass man eine Dichtung besser versteht, wenn man sie mit erlebt, wenn man sie hat werden sehen. Schliesslich kommen die Ammen und Wickelfrauen und behaupten, sie müssten den Dichter am besten verstehen, denn sie haben ihn ja am frühesten gekannt, und gewiss fehlt es ihnen niemals an allerlei intimen Kenntnissen. Eine Dichtermutter gar, die zugäbe, ein anderer verstände ihren Sohn besser als sie, soll wohl erst noch geboren werden. Zuweilen liefern ja auch Familienmitglieder wertvolle Beiträge zum Verständnis eines Poeten, aber wie selten ist das nicht der Fall! Im allgemeinen sind die Frauen, Schwestern, Töchter und Nichten der Schriftsteller die reine Literaturplage. Mit ihren Veröffentlichungen bewirken sie gewöhnlich ein sehr schnelles Herunterkommen des Ruhms ihrer Helden. Die Familie ist überhaupt, genau wie das Volk, für das Genie kompromittierend. Ich erinnere nur an den schönen Fall Böcklin, der alles, nur nicht einzig in seiner Art ist, und an Multatulis Sohn, der gegen den Vater aufgetreten ist. Gewöhnlich wird das Genie nirgends schlechter verstanden und niedriger behandelt, als in der Heimat und in der Familie, d. h. dort, wo es zu Hause ist. Der Satz vom Propheten, der nichts im Vaterlande gilt, bezieht sich auf Volk und Familie gleichermassen. Denn das Vaterland ist in diesem Falle auch das Vaterhaus. Aber wie das so mit Volk und Familie ist: erst tun sie alles, um das Genie unmöglich zu machen, legen ihm jedes Hindernis in den Weg, und wenn es dennoch nicht umzubringen war, behaupten sie, seine Werke gewissermassen selbst hervorgebracht zu haben und rauben

ihm noch hinterdrein Ruhm und Verdienst. Diese Leichenfledderung wird durch Spiesserkriterien der Geschichte und Kunst, wie die von Bartels, heute geradezu ermuntert. —

Für den Künstler ist der Freund wichtiger als der Bruder. Aber es ist doch auch nicht ohne Grund, dass Freundeskritik nie ohne weiteres gläubig hingenommen wird. Ich bin sein Freund, heisst oder soll heissen: ich verstehe ihn besser als ihr andern, die ihr sein Herz und seine Intentionen nicht so kennt wie ich. Diese Freundschaft wird als Kriterium oft ganz naiv und unumwunden eingestanden. So schrieb mir einst der Redakteur eines Blattes von seiner Freundschaft zu einem Dichter, um mir durch diese Mitteilung von der Bedeutung desselben einen Begriff zu geben. Da ich über eine bestimmte literarische Gattung referierte, musste er mir das Werk seines Freundes anvertrauen, das in mein Gebiet fiel, sonst hätte er sich wohl einen sicheren Kantonisten ausgesucht. Selbstverständlich sollte meine Kritik nicht im geringsten beeinflusst werden. Meine Antwort: selbstverständlich. Was dachten Sie denn? Ich würde seiner Freundschaft bei der Kritik nicht weiter gedenken, er könnte ganz ruhig sein. Ich vergässe sogar meine eigenen Freundschaften, wenn ich schriebe. Das ginge nämlich auch. Wenn man sich Mühe gibt, gelingt es sogar, er sollte sich nur in dieser schwierigen Kunst ein wenig üben. Zuweilen verständen das die Freunde dann nicht, aber daraus sollte er sich gar nichts machen. Nur der Anfang sei vielleicht schwer. Allerdings kann eine Kritik auch das Schicksal eines Buches werden, und das Herz will dann etwas anderes als der Verstand. Man kann sich diebisch freuen, dass ein guter Gesell viel Geld verdient und es nun

besser haben soll, und mit Seelenruhe dasselbe Werk in Grund und Boden kritisieren, womit er es verdient. Zuweilen ist es auch umgekehrt, und das soll noch schwerer sein. Aber es geht auch.

Zum Heimatbegriff im weiteren und tieferen Sinne gehört ferner auch die Zeit, in der man geboren ist. Wenn wir erwägen, wie vieles wir in zeitgenössischen Dichtungen zwischen den Zeilen lesen können, bloss weil wir Zeitgenossen sind, so können wir begreifen, was uns aus der älteren Poesie verloren gegangen sein muss. Gewisse Dinge begreifen wir nur von der Gegenwart, und Heinrich von Treitschke, auf den sich Bartels doch sonst so sehr verlässt, hat einmal sehr richtig gesagt: Geschichte könnte man eigentlich nur von der Gegenwart schreiben, und die dürfte man nicht schreiben. Wer seiner eigenen Zeit ganz verständnislos gegenübersteht, der begreift ältere Zeiten gewiss nicht, und er ist meist nur rückständig oder borniert. Hat diese Rückständigkeit oder Begrenztheit noch die Wirkung, dass er sich auf die Zeit oder Gruppe beschränkt, für die es etwa ausreicht, dann kann solch Kritiker immerhin noch eine nützliche Tätigkeit entfalten. Wenn aber der Mangel an Verständnis seiner Zeit gar zur Kritik dieser Zeit wird, dann wird das genau so komisch, als wenn einer z. B. gegen eine Wissenschaft schreibt, bloss weil er unwissend ist. Es sieht zuweilen ganz so aus, als hätte man Zeit und Wissenschaft überwunden. Gegen das modernste Werk und gegen das letzte Resultat der Naturwissenschaft kann man schreiben, nur nicht, wenn man in einem früheren Jahrhundert stecken, wenn man in seiner naturwissenschaftlichen Kenntnis bei einem längst widerlegten System

stehen geblieben ist. Das ist dann genau so, als wenn man in religiöser Hinsicht glaubt Christ zu sein und noch nicht einmal Jude ist.

Die Kritik der Zeitgenossen hat nun wieder andere Gefahren, und die sind ja bekannt. Die Hoffnung aller Künstler ist daher die Zukunft. Für die Entwicklung aber ist das Zeitmilieu viel wichtiger als das Orts- oder Gesellschaftsmilieu. Künstler und Kritiker, denen jedes moderne Bewusstsein und Empfinden fehlt, sind noch schneller abgetan als solche, die nur aus der Modernität heraus kritisieren oder dichten. — Auch individuell gesehen, bildet die Zeit einen Kreis der Exklusivität des Verständnisses. Es gibt spezifische Jugend- und spezifische Alterswerke, die nur oder doch vorwiegend von jungen oder von alten Leuten verstanden und genossen werden. Diese sprechen zwar dieselbe Sprache und verwenden dieselben Worte, aber sie verstehen nur nicht dasselbe dabei. Für einen Jüngling von zwanzig Jahren bedeutet das Wort „Liebe" z. B. etwas ganz anderes als für einen Mann von vierzig Jahren. Während sich die Gleichaltrigen oft selbst dann verstehen, wenn sie durch Ort, Zeit, Sprache und Rasse getrennt sind. So haben wir eine internationale Kinder- und Liebesliteratur, Märchen- und Liebesgestalten, die einen hohen Wandertrieb haben dahin, wo es Jugend gibt. Aller Patriotismus nützt nichts, Lafontaine, Andersen können wir nicht entbehren. Die jungen Leute, die neue Dichter- oder Malerschulen gründen, sind gewöhnlich Altersgenossen, was Richard M. Meyer verführt hat, eine Literaturgeschichte nach Jahrgängen zu schreiben, woran man also sieht, dass der liebe Gott in seiner unergründlichen Liebe die Dumm-

heiten in allen Lagern gleich und gerecht verteilt hat. Mit dem Alters- kommen wir auch gleich zu den Zustandsmilieus, die es, wie in bezug auf Alter, so in jeder anderen Hinsicht gibt. Wer nie geliebt hat, wird Liebespoesie niemals verstehen, nur dass man nicht bis über die Ohren verliebt sein muss, wenn man „Romeo und Julia" liest. Die Proletarier aller Länder verstehen sich leichter und besser, als Proletarier und Besitzende desselben Volkes. Der Satte wird nie wissen, wie dem Hungrigen zumute ist. Weder Nobel noch Rotschild, noch Krupp vermögen ein Buch wie Knut Hamsuns „Hunger" mit Verständnis zu lesen. Das Glaubensbekenntnis ist ein anderer Ausschluss des Verstehens. Katholische Schriftsteller werden Bartels nicht als kompetent anerkennen. Selbst gewisse Krankheiten sind die Voraussetzung der Kritik. „Was," rief mir einst ein ganz Moderner entgegen, „Sie wollen über den Lyriker X. aburteilen? . Sie waren ja doch nie in einer Kaltwasser-Heilanstalt, da können Sie ja gar nicht die Intimitäten seines Schaffens begreifen!" Ich war geschlagen und behielt mir vor, auf diese Dichtungen später vielleicht noch zurückzukommen. Sicher ist, dass Leute von bäurischer Gesundheit und Weltanschauung vieles nicht begreifen können, was sich in der modernen Kunst abspielt, und sie operieren dann mit dem Begriff Décadence als ultima ratio der Kritik. Es braucht ihnen nicht einmal dabei bewusst zu werden, dass jeder dithmarsche Bauer in Hebbel einen Dekadenten oder Verrückten erkannt hätte. Aber es braucht einem ja, wenn man Literaturgeschichte schreibt, überhaupt nichts bewusst zu werden.

So gibt es der Vaterländer noch viele für den Künstler,

dessen Verständnis dem Ausländer erschwert oder unmöglich ist. Und Ausländer ist jeder Mensch in jeder möglichen Hinsicht, was Religion und Partei, Weltanschauung und Bildung betrifft, Gefühlsrichtung, Charakter, Lebensgewohnheiten, Temperament, selbst Wohnung und Kleidung, Speise und Trank. Wenn ein Kritiker einen Dichter nicht versteht, so kann es auch daran liegen, dass er ein Biersäufer und der Dichter ein Weintrinker ist, dass ihm schwerer Burgunder im Blute liegt, während den Dichter duftiger Rheinwein begeistert oder gar Sekt angefeuert hat; dass er einfach ein anderes Tempo hat, als die Lektüre der Dichtung erfordert. Obst- und Fleischesser, Abstinenzler und Alkoholiker verstehen sich im Prinzip schon nicht mehr; und auch die Rasse wird durch Veränderung der Lebensweise schliesslich mit verändert. Gewiss ist, dass man Goethe anders verstehen würde, wenn man sein ganzes Leben noch einmal leben könnte, jedes Buch lesen, das er gelesen, in der Verfassung, in der er es gelesen, jeden Baum sehen, den er gesehen, und wie er ihn gesehen, jedes Mädchen küssen, wie er es geküsst, und jeden Tropfen trinken, den er getrunken hat. Da wir das aber nicht können, so muss es doch andere Mittel geben, einem Dichter beizukommen. So wie ja auch Goethe wieder seinerseits das Leben Shakespeares oder Calderons nicht gelebt hat, nicht einmal das Schillers oder Byrons.

Zunächst haben wir zu berücksichtigen, dass sich diese verschiedenen Heimatskreise mannigfaltig schneiden und decken. Dem einen Dichter ist man rasseverwandt, dem andern Landsmann, des dritten Zeit- und des vierten Standesgenosse usw. Das eigentliche Vaterland des Künstlers aber

ist die K u n s t selbst, in der er schafft. Wer hier Ausländer ist, der ist verloren. Was nützt es denn, Beethovens Landsmann zu sein, wenn man zugleich unmusikalisch ist! Dann ist man ja doch nicht sein Landsmann. Um über Hegel zu urteilen, muss man nicht Schwabe, sondern man muss Philosoph sein, und dann darf man auch Thüringer sein. Mit der Intelligenz des Herrn Bartels ist man Hebbel gegenüber doch einfach erschossen, sintemalen dieser nicht nur Dithmarsche, sondern auch Denker und Dichter war. Mit Bartels Protzerei der Geistlosigkeit ist hier wirklich nichts anzufangen. Sobald wir nämlich auf das eigentliche Vaterland des Dichters kommen, sehen wir, dass alle andern Kriterien von Rasse und Heimat, Geschlecht und Stand, Partei und Religion gar nichts nützen. Wie ja der oben zitierte Spruch von Goethe beginnt: „Wer das Dichten will verstehen, muss ins Land der Dichtung gehen", was aber schwerer ist und nicht dasselbe als „in Dichters Lande gehen". Frankfurt und Wesselburen kann man leicht besuchen, deshalb ist man noch lange nicht im Reiche Fausts oder der Tagebücher. Die Roheit seiner Bildung und den Mangel an Kunstverstand kann man verdecken, wenn man dafür seinen Patriotismus und seinen rechten Glauben aushängt und statt mit Kunstgesetzen mit Überzeugungen oder altfränkischen Vorurteilen arbeitet. Denn wenn man weiter nichts ist: Zeitgenosse, Landsman oder dergleichen ist man schliesslich immer. Die Kunst, die Sprache, die Farbe bestimmen ein Kunstwerk wesentlich, und ihnen hat sich Jud' und Christ, Schlesier und Friese, Mann und Weib, Alt und Jung zu beugen. Alle andern Dinge, so wichtig sie auch sind, entscheiden im allgemeinen viel mehr über das Objekt

des Werkes, als über das Werk selbst; und die Entwicklung der Kunst, namentlich hinsichtlich der Technik und Beobachtung, hängt eher mit der Zeit als mit dem Vaterlande des Künstlers zusammen. Aber die Kunst, z. B. das Drama, ändert deshalb nicht ihre Gesetze, weil Frauen oder Neurastheniker plötzlich anfangen, Stücke zu schreiben. Wenn diese nichts taugen, muss man nicht sagen, es läge an den männlichen Beurteilern, ihrer Religion, Partei, Abstammung usw. —

Wenn wir alle diese Hemmungen der Kritik gelten lassen wollten, kämen wir am Ende dahin, zu erklären, eine Dichtung könnte nur vom Dichter selber im Zustande des Dichtens begriffen werden. Zuletzt ist auch das richtig, denn dass Dichter selbst ihre eigenen Werke hinterher nicht mehr verstehen, können wir zuweilen an späteren Bearbeitungen feststellen. Es gäbe überhaupt weder Kritik noch Kunstgeschichte, wenn wir nicht gleichwohl Kontrollen und Hilfsmittel hätten, trotz allen Hemmnissen durch Verschiedenartigkeit der Rasse, Zeit, Art usw. Diese Hülfsmittel liegen zum Teil in der Kunst, zum Teil in der Kritik. Voraussetzung ist nur, dass man kein Ausländer derjenigen Kunst oder Kunstgattung ist, von der man ein Werk vor sich hat. Alles darf man sein, wenn man von Beethoven redet, nur nicht taub und unmusikalisch. Es handelt sich da nicht um das Kritisieren allein, sondern, wie selbstverständlich, schon um jedes naive Geniessen, das im Grunde ein Mitschaffen ist. Denn Lyriker, Bildhauer, Philosoph ist man nicht deshalb, weil man lyrische, plastische, philosophische Werke schafft, sondern auch schon, wenn man das Ohr, das Auge, den Verstand des Lyrikers, Bildhauers, Philosophen hat.

Denn nie hat einer angefangen zu dichten, zu philosophieren, in Stein zu hauen, ehe er nicht ein Lauschender, ein Denker, ein Schauender war. Wenn ein Kunstwerk keine Brücken zu bauen vermöchte zwischen Mensch und Mensch, Volk und Volk, Zeit und Zeit, Rasse und Rasse, nie gäb's eine Kunst. Wir werten nicht mit Unrecht ein Kunstwerk nach der Länge, Weite und Tiefe seiner Wirkung. Der Heimatdichter Gustav Frenssen unterscheidet sich z. B. dadurch von Homer, dass dieser noch nach dreitausend Jahren Menschen verschiedenster Rasse, Volkheit, Gesellschaft, jeglichen Geschlechts, Standes und Alters, selbst jedes Gesundheitszustandes entzückt, selbst noch in mangelhaften Übersetzungen entzückt, während Frenssen sogar seine eigenen Landsleute und Zeitgenossen noch während der Saison seiner Mode zum Sterben gelangweilt hat. Deshalb ist die Odyssee grösser als der „Jörn Uhl". An Homer kann man sich gesund lesen, man kann ihn aber auch lesen, wenn man gesund ist. Das unterscheidet ihn wieder von Hugo von Hofmannsthal.

Weshalb kann man denn überhaupt eine Dichtung geniessen und begreifen, wiewohl der Autor einer ganz fremden Rasse oder Zeit angehört und alle oder fast alle Voraussetzungen des Gedichtes entschwunden sind? Was gehen uns heute die Kämpfe um Troja an? was ist uns wirklich Hekuba? Das Los der Waschfrau, die ich drüben im Nebenhause am Kroge hantieren sehe, ist mir wichtiger. Wenn ich mich dennoch nicht von meiner Homer-Lektüre abziehen lasse, um mich um die Waschfrau zu bekümmern, so muss ich dazu doch Ursachen haben. Ich glaube, drei Eigenschaften müssen bei der Lektüre entscheiden, dass ich

mich für die längst vermoderte Hekuba statt für die Waschfrau drüben interessiere, die mir um so vieles näher ist. Zunächst muss ich jene Passivität und Rezeptivität besitzen, die mir gestattet, Fremdes auf mich einwirken zu lassen, als wäre ich nur auf der Welt, um das Instrument fremder Melodien abzugeben. Weil ich Homer lese, hat mich Homer in der Gewalt. Ich kann mich ihm gar nicht entziehen, ich muss die Welt mit seinen Augen sehen. Dass er mich dazu zwingen kann, eben das ist seine Kunst. Alsdann muss ich soviel Schauspieler sein, um mich in die verschiedensten Rollen und Zustände hineinzulesen. Ich muss wirklich auf dem Felde vor Troja mitfechten und im Palast des Priamus mitheulen und in Helena verliebt sein. Sonst wäre die Lektüre eine tote Arbeit. Und endlich muss ich so viel Phantasie besitzen, dass ich mir Fremdes vorstellen kann, dass ich sogar wiedererkenne, was ich nie gesehen habe. Ich war niemals in Aulis und habe des Achilles Schild nie erblickt, und doch ist es dasselbe, als wäre ich in Aulis gewesen und hätte den Schild mit eigenen Händen berührt und hätte das Waffengetöse und Jammergeschrei mit leibhaftigen Ohren gehört. Und wenn endlich die Phantasie nicht mehr mitkann, weil sie fremde, ungegangene oder zu kühne Bahnen wandeln soll, dann besitze ich immer noch ein bestimmtes Quantum Kombinationsvermögen, das mir gestattet, mit Hilfe des Verstandes mir die Bilder und Situationen zurechtzurücken, begreiflich und vorstellbar zu machen, in welchem Falle natürlich erst eine wiederholte Lektüre einen unmittelbaren Genuss gewährt. Es ist so wenig wahr, was sich törichte und kleine Künstler einbilden, dass der Verstand ein Hemmnis poetischer Konzep-

tion ist, dass er vielmehr uns zuletzt wieder in den Stand der Unschuld zu versetzen vermag. Ein sehr gescheiter Leser liest schliesslich genau wieder wie ein Kind, weshalb Märchen, abgesehen von Kindern, nur noch reifen Geistern geniessbar sind. Dieser Verstand ist nicht Kritik, sondern ein künstlerisches Nachdenken und Mitschaffen, auf welchen Umwegen immer. Hier ist gerade die umgekehrte Fähigkeit vonnöten, als die zuerst genannte; denn ebenso wie passiv und rezeptiv muss der Leser auch seelisch aktiv, ein Schaffender sein. Je mehr Möglichkeiten dieser Aktivität in einer Dichtung gegeben sind, um so grösser ist sie. Die Grösse Homers oder Shakespeares ist eben, dass es für sie gar keine letzte Formel der Auffassung gibt, dass sie auf tausendfache Weise lesbar und wirksam sind, genau wie die Natur. Gewiss hat ein Grieche vor mehr als zweitausendfünfhundert Jahren Homer anders gelesen, als ich ihn heute lese, der Krieger anders als der Seefahrer, und heute liest ihn der Germane anders als der Romane, der Kaufmann anders als der Gelehrte, anders der Greis und anders der Jüngling, anders der Dichter und anders der Volksschullehrer. Aber lesen können ihn, wenn nicht alle, so doch sehr viele. Man muss nicht Homers Landsmann und Zeitgenosse sein, um ihn zu verstehen. Heut bin ich diesem sogar als Leser unendlich überlegen, denn ich lebe, und er ist tot.

Und wo schliesslich die produktiven Kräfte in des Lesers Seele nicht mehr ausreichen, da muss eben die Kritik, Geschichte, Vergleichung, Nachprüfung, Sprach- und Altertumsforschung mithelfen. Dies ist allerdings eine negative Arbeit, die aber, sofern sie stets den Zweck im Auge be-

hält, auch zum Verständnis führt, wenn sonst die Voraussetzungen da sind.

Da aber Kritik, Verstand, Phantasie und die Schauspielerfähigkeit des Lesenden einen gewissen Spielraum haben müssen, so ist es fast niemals das allzu Nahe, das wir am besten zu geniessen und zu begreifen vermögen. Dass einer in Wesselburen geboren ist, spricht zunächst sogar gegen ihn als Hebbelkenner. Denn wir bedürfen auch einer gewissen Freiheit gegenüber dem Objekt, und durch die Fremdheit von Zeit und Ort bekommen wir selbst dem grössten Genius gegenüber eine gewisse Überlegenheit, weil wir noch etwas hinzubringen, was er nicht hat, und weil wir von manchen seiner Vorurteile und Benommenheiten frei sind. Deshalb wächst das Verständnis für einen Dichter fast immer mit der Entfernung von seiner Zeit und gewöhnlich auch von seinem Lande. Wir sehen Goethe heute grösser, als ihn seine Zeit und die Verwandtschaft gesehen haben. Der Besuch der Goethe-Häuser in Frankfurt und Weimar trägt zu seiner Erkenntnis sogar beschämend wenig bei. Heute können wir geradezu sagen, ist Goethe, wenn nicht mehr, so doch überall ebensogut zu Hause, wie an den Orten seiner Geburt und Wirksamkeit. Seine eigentliche Heimat ist jetzt eine gute Ausgabe seiner Werke. —

Aber noch müssen wir uns mit der Frage beschäftigen, inwiefern überhaupt Heroen, Künstler und Philosophen ihre Rasse, Nationalität und Zeit vertreten. Fast scheint es, als hätte sich der Weltgeist mit den Patrioten aller Länder und Zeiten den besonderen Spass gemacht, dass er oft die wirksamsten Geister und die am höchsten ge-

priesenen Helden der Völker fremder oder gemischter Abstammung sein lässt. So war, um nur ein paar Beispiele zu nennen, der Stifter der jüdischen Religion wahrscheinlich Ägypter (verglichen mit Bartels, war er auch der grössere Antisemit). Dafür war wieder der Gründer der christlichen Religion ein Jude. Juden waren es wiederholt, die einen bestimmenden Einfluss auf moderne und besonders germanische Völker gehabt haben. Ich nenne nur Spinoza, Heine, Lassalle, Marx und Friedrich Julius Stahl, der sogar die staatswissenschaftliche Autorität der preussischen Junkerpartei geworden ist. Der hellenische Held im Freiheitskampfe gegen die Perser, Themistokles, war durch seine Mutter unreiner Abstammung, Frankreichs Genius, nämlich Napoleon, war bekanntlich Italiener, Österreichs Nationalheld, Prinz Eugen, ist dagegen wieder Franzose (es gibt also, wie man sieht, eine ausgleichende Gerechtigkeit). Friedrich der Grosse hat in seiner weiblichen Ahnenreihe eine Französin (die d'Olbreuse, aus einem altfranzösischen Geschlechte in Poitou, die Geliebte und spätere Gemahlin des Herzogs Georg Wilhelm von Celle). Die Fürsten vertreten ja fast niemals durch Abstammung ihr Volk, wie man doch eigentlich erwarten sollte. Der deutsche Kaiser z. B. hat eine englische Mutter, der König von Spanien eine österreichische, der russische Zar eine dänische und überdies eine hessische Grossmutter, der König von England einen Koburger zum Vater, der deutsche Kronprinz stammt mütterlicherseits von einer dänischen Prinzessin ab, deren Mutter wieder eine englische Prinzessin war, nämlich die unglückliche Königin Mathilde, bekannt durch die Geschichte Struensees usw. Nach Bartels wären

sie alle nicht imstande, die Literatur ihres eigenen Volkes zu verstehen. Das kommt ja auch bei Fürsten zuweilen vor, hat dann aber gewöhnlich noch andere Gründe.

Was die Dichter und Schriftsteller betrifft, so gibt es eine grosse Menge, die nachweislich fremder oder gemischter Abstammung sind, und, was hier ganz besonders ins Gewicht fällt, oft gerade mütterlicherseits. So war Byrons Mutter eine Keltin, unter Ibsens weiblichen Vorfahren ist norwegisches Blut selten; er hat sogar einmal behauptet, kein Tropfen norwegischen Blutes habe bei seiner Bildung mitgewirkt. Gleichwohl schrieb Laura Marholm einen sehr tüchtigen Aufsatz über ihn, worin sie gewisse Eigenschaften des Dichters geschickt aus seiner Heimat ableitete. Frankreichs nationalster Poet Victor Hugo hatte deutsches Blut in den Adern und fühlte sich ein wenig als Deutscher. Der Enzyklopädist Grimm war Deutscher, Zola hatte einen italienischen Vater, Lenau war Magyar, Nietzsche war stolz auf seine polnische Abkunft, Kants Familie stammt aus Schottland, die Beethovens aus Holland, Paul de Lagarde, Du Bois-Reymond, Geibel, Roquette, Louise von François sind, wie zum Teil ihre Namen, zum Teil ihre Physiognomien verraten, französischer Abstammung, Treitschke tschechischer und Theodor Storm polnischer. Man sieht, eben die Musterdeutschen und Muster-Heimatdichter sind durchaus nicht rein auf ihrem eigenen Boden gezogen. Auch die hervorragendsten Antisemiten sind oft gar nicht judainfrei und grossenteils wenigstens verdächtig. Es ist noch lange nicht ausgemacht, dass Treitschke nicht unter seinen Vorfahren einen Treiteles ge-

habt hat, wie zuweilen gespottet wurde. Wenn der Treiteles nur danach war, soll ihm das auch nicht weiter schaden. Jedenfalls sah er noch jüdischer aus als Richard Wagner, und beide sahen sehr viel jüdischer aus als Heine oder Marx. Oft will es wirklich scheinen, als sei der Antisemitismus bei manchen geradezu psychologisch zu erklären als Verzweiflung über das eigene Aussehen, denn nicht jedermann gefällt seine eigene Nase.

Namen beweisen nicht viel für die Abstammung, sonst müssten wir auch Leibniz und Lessing slawisches Blut zuschreiben, mit dem übrigens das deutsche Volk so sehr durchtränkt ist, dass wir ganz slawenreine Familien wohl nicht viele aufzuweisen haben werden. Ich glaube sogar, es gehört ein Schuss fremden Blutes dazu, um die ganze Liebe für sein eigenes Volk aufzubringen; wohl auch das Verständnis. Besonders für die Sprache verfeinert sich das Ohr, wenn man sich erst in sie hat hineinleben müssen. Das reinste und kräftigste Deutsch schreiben oft Fremde wie Lenau, Chamisso, Heine, Nietzsche, oder Schriftsteller, die an der Peripherie Deutschlands geboren sind oder gelebt haben, wie z. B. die grossen Schweizer Gottfried Keller und C. F. Meyer, der lange geschwankt hat, ob er sich der deutschen oder der französischen Bildung zuwenden sollte. Was die Rhythmik der deutschen Sprache betrifft, so hat wohl kaum ein Dichter für sie ein besseres Ohr gehabt als der Jude Heine. Carl Busse, die Freude aller Spiesser, und gleichfalls ein besserer Deutscher als Kritiker, erklärt ihn für das grösste Nachahmertalent.

Ein besonderes Kapitel dieses Themas wäre auch die

künstlerische Interpretation. Der beste Shakespeare-Darsteller, den ich kenne, war der Italiener Rossi; einer der besten Beethoven-Spieler unserer Zeit ist der Franzose Edouard Risler. In der Verkörperung germanischer Dichtergestalten haben sich besonders häufig Ungarn, Juden, Polen hervorgetan, wie es kein Zufall ist, dass gerade aus dem Völkermischmasch Österreichs sich fast immer bei uns das Kontingent darstellender Künstler zusammengesetzt hat. Dass hingegen Heinrich von Kleist auf preussischen, Hebbel auf friesischen Bühnen bisher sonderlich auf ihre Rechnung gekommen wären, ist wohl noch nicht bemerkt worden. Wenn man heute Schiller anständig sehen will, muss man vermutlich schon zu den Slawonen gehen.

Hier stimmt also offenbar etwas nicht an diesen nationalistischen Theorien. Wären die Heroen und Künstler gewissermassen als ein Destillat der Eigenschaften ihres Volkes zu erklären und aus ihrer Volkheit ohne weiteres abzuleiten, Hebbel aus seiner dithmarschen, Heine aus seiner jüdischen Abstammung, dann ist gerade ihre Wirksamkeit auf fremde Völker und Stämme nicht mehr zu verstehen. Volklich betrachtet, musste doch der alte Leibnizianer Wolff auf Goethe einen stärkeren Einfluss üben als der portugiesische Jude Spinoza, der in Holland gelebt hat. Warum wird Shakespeare der Stammvater eines deutschen und Goethe der eines französischen und Byron der eines slawischen Dichtergeschlechts? Warum können wir den Spuren E. Th. A. Hoffmanns in Frankreich und Amerika folgen, warum wirkt Schopenhauer auf Tolstoi? Wie erklärt sich die Dichtergenealogie Jean Paul — Dickens — Raabe? Dass Richard Wagner mehr oder doch ebenso

stark von dem Juden Meyerbeer als von dem Germanen Beethoven beeinflusst ist, werden auch die Wagnerianer nicht für alle Zeiten leugnen können. Namentlich die deutsche Literatur ist soweit entfernt von einer Heimatkunst, dass man fremde Erde bei jedem Schritte geradezu riecht, auch ohne Literarhistoriker zu sein. Man denke sich einmal das Alte Testament fort, das doch, auch ganz abgesehen von den Stoffen, besonders sprachlich das deutsche Volk durchsetzt hat. Nicht einmal die deutschesten Märchen sind immer auf deutschem Boden gewachsen. Die Frauengestalt, in der deutsche Dichter die Innerlichkeit, Treue, Keuschheit und Scham der deutschen Frau am rührendsten ausgedrückt haben, Genoveva, ist uns aus Frankreich gekommen, wenn sie auch vielleicht nach Seuffert im Eifelgebirge ihren Ursprung hat. Andere haben in Indien, Arabien, Rom oder Norwegen ihre Heimat, wenn man bei Märchen und Sagen überhaupt noch von Heimat reden darf. Die Tristansage ist keltischen, die Gralsage orientalischen Ursprungs usw. Von den dauernden Einflüssen griechischer, französischer, englischer Dichtung und Philosophie gar nicht zu reden.

Dies ist nun freilich der Punkt, wo der Kampf Bartels und anderer Heimatsprediger, Fremdenhasser und Fanatiker der Beschränktheit einsetzt. Geradezu, als könnte ein Ehemann seine Liebe und Treue gegen seine Gattin nicht anders beweisen, als indem er sich unfreundlich oder gar flegelhaft gegen andere Frauen benimmt. Mit einer Naivität, die bedrückend ist, lehnt Bartels nicht nur die modernen, sondern auch die alten Ausländer ab. Wozu brauchen wir Dante? Wir haben ja doch Goethe. Was soll uns Molière?

Genügt uns denn nicht unser Schiller? Fort mit Ibsen, denn Hebbel ist deutsch, für Zola haben wir Jeremias Gotthelf, und so mit Grazie fort. „Nein, du deutsches Volk" heisst es zum Schlusse seiner Literaturgeschichte, wo er schon pathetisch wird, „lasse dich nicht durch die grossen Worte der ‚Modernen' beirren, bleibe deinem germanischen Volkstum treu, reinige, vertiefe es, halte es heilig!" Auf deutsch: Juden und Franzosen raus! „Eile aber hat es mit dem neuen Blütezeitalter nicht (das Bartels mit Scherer erst im Jahre 2400 erwartet). Goethe und selbst Hebbel und Ludwig reichen meiner Schätzung nach noch für mehr als hundert Jahre." Was wir von 2000 bis 2400 anfangen werden, das verrät er uns freilich nicht. Denn ihm ist es „ziemlich gleichgültig, ob wir an der Spitze der Zivilisation marschieren", was ich ihm auf sein Wort hin glaube. Nach ihm ist nämlich die Kunst nicht nur „frei" (frei, ist übrigens gut), sondern „auch fromm". Merkwürdig, wo man auch Bartels mit Goethe vergleicht, man merkt doch immer einen Unterschied. Dieser war der Ansicht, dass man Hafis studieren müsste, schon um Calderon zu verstehen. Und ob er gleich kein so grosser Historiker wie Bartels war, so hat er doch den Gang und die Zusammenhänge von Ideen, Gefühlen und Künsten erkannt. Denn, heisst es im „West-östlichen Divan":

> Herrlich ist der Orient
> Übers Mittelmeer gedrungen;
> Nur wer Hafis liebt und kennt,
> Weiss, was Calderon gesungen.

Es scheint also doch nicht weit her mit Goethes Deutsch-

tum gewesen zu sein. Er war wenigstens geistig nicht ganz so bescheiden.

Aber eben der Kampf gegen die Ausländerei in der deutschen Literatur hat vermutlich Herrn Bartels viele Freunde geworben. Und es ist beinahe schwer, sich in diesem Kampfe nicht an seine Seite zu stellen. Wer den literarischen Schacher unserer Zeit kennt, lässt sich lieber Übertreibungen gefallen, wenn sie nur nicht gar zu kindlich sind, als dass er die Kämpfer lauer wünscht. Aber bei einigem Nachdenken und bei der nötigen Hochachtung vor dem deutschen Geiste bekommt auch diese Frage ein wesentlich anderes Gesicht. Zunächst zeigt sich bei einem historischen Überschlag über die deutsche Literatur, dass es nie eine Zeit gegeben hat, in der wir nicht von aussen her auf das stärkste bewegt und beeinflusst worden wären, von der seligen Hroswitha an, die nach Terenz dichtete, bis zu Hermann Bahr, der jedem neuesten europäischen Erfolge nachjagt. Immer waren es fremde Persönlichkeiten oder Völker, die auf uns bestimmend eingewirkt haben, und die einzelnen Epochen unterscheiden sich beinahe durch die fremden Dichter, die uns bestimmt haben, so dass wir unsere Literatur geradezu nach den verschiedenen Einwirkungen von aussen her einteilen könnten: eine Epoche Vergils, Corneilles, Miltons, Ossians, Shakespeares, Byrons, Ibsens usw. Nun folgt freilich daraus, dass wir ein Laster tausend Jahre lang gehabt haben, noch nicht, dass wir es immer behalten müssten. Aber wir dürfen doch nicht vergessen, dass tausendjährige Laster am Ende zur Natur eines Volkes gehören, die es sich nicht so leicht mehr abgewöhnt. Das hindert natürlich nicht, es bei seinem richtigen

Namen zu nennen und wenigstens als Laster zu brandmarken.

Ist es denn aber wirklich ein Laster? Wie, wenn es vielleicht unsere Tugend wäre? Die deutsche Dichtung ist ja kein stiller Landsee, der nie über seine Ufer tritt, wie sie Puristen und Moralisten gerne haben möchten, gerade gut für einen Sonntag-Nachmittag zur Erholung für harmlose Gemüter. Die deutsche Poesie ist wie das Meer, dessen Wellen an fernsten Gestaden verbranden, und zu dem die Wogen von der anderen Hälfte der Erde zurückkehren. Vielleicht hängt damit die Ungleichheit unserer Entwicklung zusammen. Bald kommt eine Welle aus dem Orient, bald verfliesst eine im Okzident. Darin unterscheidet sich unsere Literatur von den geschlossenen Nationalliteraturen, die einem nur an einer oder höchstens an zwei Seiten offenen Golfe gleichen, wie die französische. Werden denn ausländische Stoffe oder Muster nicht deutsch, wenn sie ein deutscher Genius, Wolfram von Eschenbach oder Goethe z. B., anpackt? Über Goethes klassizistische Periode kann man denken, wie man will, deshalb darf man doch nicht bestreiten, dass seine Iphigenie eine der deutschesten Gestalten ist, die wir besitzen. Und sind denn das wirklich alles Ausländer, die vom Auslande kommen und bloss, weil sie vom Auslande kommen? Hat uns z. B. nicht Emerson eigentlich nur deutsches Gold in neuer Prägung zurückgegeben? Ist Maeterlinck nicht ein Sohn deutscher Mystik? Und wenn man ihn nachahmt, geht man damit nicht eigentlich auf deutsches Gebiet zurück? Ich glaube wirklich nicht, dass uns das Ausland gar so gefährlich werden kann. Vieles bleibt ja ohnedies nur in der Lite-

ratur und dringt doch nicht eigentlich ins Volk. Mögen sich auch ein paar Leute an Oscar Wilde oder D'Annunzio begeistern, sich an der Feinheit ihres Stils oder an dem Schwung und der Glut ihrer Sprache berauschen, mögen sie sich von ihren Gedanken beeinflussen oder von ihren Posen imponieren lassen — wenn dabei etwas Gescheites herauskommt, haben wir Ursache, diesen Stilisten dankbar zu sein. Und wenn etwas Dummes dabei herauskommt, dann geht es schliesslich auf Rechnung der vielen Makulatur, die jahraus, jahrein bei uns gedruckt wird. Gefährlich wird doch dergleichen immer nur, wenn man den lebendigen Strom selbst eindämmt, wenn man, aus welcher Marotte oder Fatalität immer, verhindert, dass Grosses und Eigenes geschaffen werden kann, wenn man die Ästhetik durch Moral oder Patriotismus, Politik oder Geschäft ersetzt! Wenn man unter dem Vorgeben der Vaterlandsliebe immer wieder die Quellen des Geistes verstopft und Kunst und Künstler so behandelt, wie sie bei uns behandelt zu werden pflegen! Wenn man in der Kunst das Mittel erkannt hat, Geschäfte zu machen und das Volk zu verblöden. Die Ausländerei entspringt nach meinem Erachten oft einem ganz gesunden Instinkt des deutschen Volkes oder seiner führenden Geister. Denn dass man in der Zeit zwischen Corneille und Voltaire bei uns französisch war und nicht deutsch, zeugt dafür, wie mächtig bei uns auch in Niedergangszeiten der Kulturtrieb war, und dass man in Deutschland, wenn man selbst schon nicht die hervorragendsten Literaturwerke zu schaffen vermochte, doch wenigstens immer wusste oder ahnte, wo sie gediehen. Wäre Schiller nicht gekommen, nie hätte uns Lessing von Corneille be-

freit, denn Schiller eben war die Rechtfertigung Lessings. Weil wir plötzlich deutschtümeln, deshalb haben wir noch lange nicht den grossen deutschen Roman, dem unsere Literatur zustrebt. Aber wenn wir, bloss, um nicht zuzugeben, dass wir auf diesem Gebiete noch immer einiges vom Auslande zu lernen haben, uns jedes Jahr mit einem anderen deutschen Roman blamieren, dann werden wir wohl nie zu einer grossen deutschen Romankunst gelangen. Täuschen wir uns doch nicht: wir haben wohl grosse Dichter, die Romane geschrieben haben, aber nur sehr wenige Romane, die zugleich auch grosse Kunstwerke sind, da es gerade unseren Grössten gewöhnlich an der Technik sowohl wie an der Komposition fehlt. Wenn man diese Dinge von einem etwas höheren Gesichtspunkte aus betrachtet, dann kann man über die Ausländerei in unserer Literatur sehr viel ruhiger denken. Es gibt ernstere Gefahren für den deutschen Geist und die deutsche Kunst; nicht die kleinste heisst Adolf Bartels. —

Wenn wir also mit dem Volkstum eines Dichters nicht allein auskommen, dann werden wir das Genie wohl überhaupt als Kreuzungsprodukt annehmen dürfen. Es ist ja nicht ganz zufällig, dass Hochkulturen überall da entstanden sind, wo Rassen sich gekreuzt haben, wie in Hellas Semiten und Arier, in Frankreich Kelten, Römer und Franken, in Oberitalien Romanen und Germanen. Wenn wir auch über das Wie dieser Kreuzung noch sehr wenig sichere Kenntnisse besitzen, so dürfen wir doch wenigstens dies eine folgern, dass Völker, auf die Romanen, Slawen, Juden stark eingewirkt haben, bereits von romanischen, slawischen oder jüdischen Rasseelementen genügend durch-

setzt sein mussten, und dass es eben genügend normannisches, provenzalisches, slawisches, jüdisches Blut in Deutschland geben muss, wenn es auf Werke und Ideen eines Gobineau, Maupassant, Heine, Marx, Tolstoi als auf Verwandtes reagiert. Denn nach einem alten philosophischen Grundsatz wirkt nur Gleiches auf Gleiches. Ebenso wie umgekehrt diese Autoren, sei es ihrerseits durch Blutmischung, sei es durch das Milieu oder durch geistige Einflüsse, so viel vom deutschen Wesen in sich aufgenommen haben müssen, dass sie nun wie Verwandte wirken. Denn es gibt auch geistige Vater- und Vetternschaften, was nicht wissen kann, wer keinen Geist hat. Dann aber ist ein Dichter dadurch deutsch, dass er deutsch dichtet und auf Deutsche wirkt, und zwar in dem Masse, in dem er deutsch dichtet oder wirkt. Und dann haben wir uns gefälligst an Werke und Wirkungen zu halten, nicht aber an die jüdische Mutter oder Urgrosstante eines deutschen Dichters.

Indessen, neben dem Prinzip der Gleichheit haben wir auch mit der Kraft des Gegensatzes zu rechnen. Alle Dinge entwickeln sich ja nach Hegel zu ihrem Gegensatz, und sie wirken als G e g e n s ä t z e aufeinander. Wenn das Genie der Extrakt von Volk oder Zeit ist, so ist es ebenso sicher auch der Gegensatz von Volk und Zeit, weshalb es noch kein Genie gegeben hat, das sich nicht auf das heftigste gegen sein Volk und gegen seine Zeit gewehrt hätte, gegen das sich nicht leidenschaftlich auch Volk und Zeit gewehrt hätten. Dass das Genie selten in seiner Zeit Anerkennung findet, wissen wir. Nur nicht, dass es mit Volk und Stand und Kunst ebenso ist. Die Wirkungen des Genies müssen wir fast immer anderswo verfolgen, als wo sie entstanden

sind. Grosse Philosophen wirken auf die Kunst, grosse Künstler auf die Religion, grosse Priester auf die politische oder gesellschaftliche Umgestaltung, Orient auf Okzident usw. Weshalb wir die Grossen niemals ausschliesslich in der engeren Geschichte ihrer Kunst und ihres Bezirkes finden. Nur der Stumpfsinn unserer Fachsimpelei macht es möglich, dass man eine Geschichte der deutschen Lyrik schreiben kann, ohne von Sebastian Bach oder Beethoven, von Mozart oder Schumann zu reden, dass man sich in der deutschen Literaturgeschichte um Kant, Hegel, Schopenhauer oder Feuerbach herumdrückt und selbst mit Richard Wagner und Nietzsche nichts anzufangen weiss. Goethe gehört ebenso in die Geschichte der Wissenschaft, wie in die der Literatur, Heine in die der Politik, Heinse, Hoffmann in die der Musik, Stendhal, Goncourt in die der Malerei, Herder in die der Philosophie, während Mörike und Storm über das engere Gebiet der Lyrik und Novelle nicht hinausreichen. Um so beschränkter eine Dichtung durch Ort und Gattung ist, um so weniger ist sie auch übersetzbar, während die grossen Werke, wiewohl sie sprachlich meist viel stärker und urwüchsiger sind, noch in einer mässigen Übersetzung mit der ganzen Kraft ihres Gewichtes wirken. Deshalb sind reine Kunst und grosse Kunst beinahe Gegensätze. Auch das Unkünstlerische ist nicht immer ein Kriterium gegen einen Künstler, wie das Unphilosophische nicht gegen einen Philosophen, das Unwissenschaftliche nicht gegen einen Gelehrten. Wenn der Betrieb der Wissenschaft z. B. so fortgehen sollte, wie er heute in einigen Kreisen von Ärzten, Naturforschern, Philologen und anderen Eunuchen betrieben wird, dann wird „strenger

Wissenschaftler" bald eine zarte Umschreibung für Idiot sein. Und wer weiss, ob das Wort nicht in hundert Jahren zu den Verbalinjurien gehört, wie heute etwa „Pfaff". Denn wenn einer vernünftig schreiben kann, ist er schon heute kein „strenger Wissenschaftler" mehr. Ein Bismarck konnte so unpolitisch sein, dass ihn der kleinste Diplomat glaubte belächeln zu dürfen. Denn der Diplomat war eben nur Diplomat, und Bismarck ein grosser Mensch. Und ähnlich ist es mit Volk und Heimat. In einer einigermassen gründlichen Geschichte der englischen oder französischen Literatur können die Namen Goethe, Heine, Hegel, Schopenhauer nicht fehlen, wohl aber Storm und Groth, Hebbel nicht in der Geschichte der skandinavischen Literatur, dagegen Hebel. Jener hat in Husum oder Eiderstädt keineswegs annähernd gewirkt, wie in Berlin, Wien oder Christiania. Balzac, der in Deutschland früher als in Frankreich anerkannt wurde, gehört eher in die Geschichte der russischen als der französischen Literatur. Claude Tillier hat bei uns mehr Leser gefunden als in seiner Heimat, und vollends Shakespeare und Byron haben überall mehr Spuren hinterlassen als in England. Das sind doch alles keine Zufälle, die man mit Parteiphrasen aus der Welt schaffen kann. Was nützt uns alle Heimatkunst, wenn ein so spezifisch slawischer Dichter wie Dostojewski seinen frühesten und besten Kritiker in dem Franzosen E. de Vogué findet und auch der Samen des Geistes nicht immer gerade auf heimatlichen Boden gedeiht! Oft sind es auch die wichtigsten und nationalsten Werke eines Volkes, die im Auslande entstehen. Goethe hat selbst den „Faust" zum Teil in Italien gedichtet, Ibsen hat die Mehrzahl seiner Gesell-

schaftsstücke in Deutschland gemacht, seine grossen Werke „Brand", „Peer Gynt", diese nationalste Dichtung, „Kaiser und Galiläer" in Italien. Und die besten Repräsentanten eines Volkes befolgen zuweilen in der Kunst das fremdeste Prinzip, z. B. der gräzisierende Däne Thorwaldsen.

Wie verhält es sich nun mit den beiden einander widersprechenden Prinzipien des Gleichartigen und Entgegengesetzten? Vermutlich wie in der Liebe, wo auch nur das Entgegengesetzte wirkt, sofern es ein Gleiches, wo auch nur das Gleiche wirkt, sofern es ein Entgegengesetztes ist. Voraussetzung des Reizes und des Interesses ist die Verschiedenartigkeit des Geschlechts, Voraussetzung der Harmonie die Gleichheit von Kultur, Rasse, Stand, Bildung, Wirtschaft usw. Ohne solche Gleichheit keine Liebe, ohne solchen Gegensatz keine Liebe. Denn eben die Liebe ist es, die den Gegensatz des Geschlechts überwindet, weil sie ihn nämlich zur Voraussetzung hat. Und was zwischen den Geschlechtern die Liebe, das ist zwischen den Rassen, Völkern, Ständen, Zeiten, Landschaften die Kunst, die auch, wenn sie aus einer einzigen Rasse, Landschaft, Zeit hervorgegangen ist, diese doch stets überwindet, denn das Nationale und Zeitliche stösst sie am frühesten ab. Das spezifisch Spanische z. B. bei Calderon, der stilo culto, ist das, was wir heute nicht mehr aushalten können, und worüber wir hinwegsehen, wenn wir den Dichter geniessen wollen. In ihren höchsten Erscheinungen, den Genies, überwindet sich Kunst und Philosophie sogar selbst. —

Da ringt ein Geist, um möglichst viele Fesseln von sich zu streifen, sich zu erlösen, seine Ursprünge so viel

als möglich vergessen zu machen, aus einem Thüringer ein Künstler, aus einem Dithmarscher ein Denker zu werden, wie der individuelle Mensch sich von seinem Embryozustand zu befreien versucht, wenn auch nicht immer mit Erfolg. Und dann kommen die Heimatkritiker und erzählen uns, das war ein Hiesiger, und betonen alles das, was ein Goethe oder ein Hebbel mühselig von sich abgestreift hat; statt dass auch wir vergessen sollten, was ihn gehemmt und gedehmütigt. Und warum? Aus Opposition des Philisters gegen den Poeten und freien Geist, dem gegenüber sie sonst eine zu komische Figur spielen müssten. Als Landsmann gehört auch Sancho Pansa zum Rittertum. So glaubt auch Adolf Bartels, der gänzlich unpoetisch ist und ohne alle Beziehung zu Dichtung und Dichtern, eine Literaturgeschichte schreiben zu müssen, weil er schliesslich doch auch ein Deutscher und ein Dithmarscher ist. Wenn man das Heimatkunst nennt, so muss ja nicht gleich bemerkt werden, dass das heissen soll: Unkunst und Unbildung. Unter Heimatkunst versteht Bartels, streng genommen, nämlich, dass jeder Dichter irgendwo geboren ist (II, 682 f.), woran man also sieht, dass es ihm nicht an jeglicher Erkenntnis des Wirklichen fehlt. Da nun auch der Kritiker schliesslich immer irgendwo geboren sein muss, so folgt daraus dann die Heimatkritik, schliesslich sogar Heimatphilosophie. Hier aber kann man ihm nicht mehr folgen. Denn Heimatkritik oder Heimatphilosophie schliesst immer schon Kritik an und Philosophie über die Heimat ein. Kritik und Philosophie sind nämlich nicht immer Eitelkeitsausbrüche der Völker. Auch Poesie ist oft nur Kritik der eigenen Art.

Man denke an den unbändigen Hass mancher Philosophen und Dichter gegen das eigene Volk (Nietzsche, Beyle, Ibsen). Selbst Goethe war zeitweilig von ihm besessen. Die Heimat eines Kritikers bedingt also noch kein Verständnis seiner Heimat und ihrer Poeten.

Denn es genügt wirklich nicht, dass man in Wesselburen geboren ist, um Hebbel zu verstehen, man muss ausserdem auch noch Grütze im Kopf haben.

III. Fragen.

Die Juden und das Judenproblem.

Der Judenhass der modernen Völker hat noch seine Urmotive, die den Krieg aller Wesen überhaupt bestimmen: das Anderssein, denn die Juden unterscheiden sich von allen andern Völkern; das wirtschaftliche Interesse, denn, als Volk ohne Land, mit der längsten Vergangenheit und weitesten Entwicklung, sind sie auf eine Art des Erwerbes vorbereitet und gestimmt, die sich mit der ihrer Wirtsvölker nur selten verträgt; und die Rache, denn sie haben viel zerstört und sind durch Meere von Blut gewandert, unerbittlich der eine wie der andere. Wer tat, muss leiden, singt Äschylos, und wer leidet, muss sich rächen, heisst's bei Shakespeare.

Die Juden, die nach dem Gesetze leben und geschieden bleiben wollen von den andern Völkern, die auf Leiden gefasst sind und die Rache unverlöschlich im Herzen tragen, die nicht nachgeben und auch nicht erwarten, dass ihre Feinde nachgeben, wollen den Frieden gar nicht einmal. Die andern hingegen, die modernen Juden, die im Geiste ihrer Wirtsvölker leben oder doch zu leben versuchen, und zuweilen nur noch durch die Verfolgungen an ihre Abstammung erinnert werden, sind oft geneigt, sich im Kampfe auf die Seite ihrer Feinde zu stellen. Und so haben wir denn heute, namentlich in Deutschland, eine Reihe von

Schriftstellern, Gelehrten und Politikern, die, wie alle Renegaten, noch antijüdischer sind und feindlicher über Juden und Judentum urteilen als die Antisemiten selbst.

Je nachdem man nun Judentum und Judenfrage auffasst, ändert sich das Bild, dass dieser jüdische Antisemitismus gibt. Dass der Nichtjude Antisemit ist, fällt nicht einmal auf. Am Ende ist fast jeder Nichtjude Antisemit, so wie fast jeder Jude zunächst antinational in dem Staate, dem er angehört. Denn der Judenhass ist alt wie das Judentum selbst. Die Juden als das am meisten abgesonderte und zäheste Volk haben sich immer in Gegensatz zu allen andern Völkern gesetzt. Nur Juden, die gleichzeitig um ihren Instinkt und um ihren Intellekt gekommen sind, können sich wundern, dass heute im liberalen Bürgertum und sogar in der Sozialdemokratie, die doch die Gleichheit alles dessen, was Menschenantlitz trägt, verkündet, der Antisemitismus aufflackert; während die Antisemiten doch begreifen könnten, wie schlau sie sind, wenn sie Liberalismus und Sozialismus als jüdische Produkte ausgeben. Die Judenfrage wird durch den Sozialismus so wenig gelöst werden wie durch den Liberalismus.

Sieht man das Wesen des Judentums nur in der Religion, ist die Judenfrage eine religiöse Frage, dann ist es naturgemäss, dass alle getauften oder aus dem Judentum ausgetretenen Juden ihren Genossen von gestern genau so gegenüberstehen, wie alle andern Nichtjuden. Denn sie sind jetzt ebenso anders, und sie können genau so gegen Juden und Judentum Stellung nehmen wie die andern, wie man eine Partei oder eine Meinung bekämpft, die man gestern hatte und heute nicht mehr hat. Denn man hat

sich in beiden Fällen ausserhalb der Objektssphäre gestellt und steht nun unabhängig und frei diesem Objekt gegenüber. Man ist nicht mehr Jude und negiert nunmehr das Judentum, wobei es gar nicht darauf ankommt, ob man sich äusserlich oder nur innerlich losgesagt hat. Jeder moderne Jude, der die Bildung und Kultur der Westeuropäer angenommen, hat mit der Religion seiner Väter nichts mehr zu schaffen.

Ebenso ist's mit allen anderen einseitigen Auffassungen der Judenfrage. Z. B. das Judentum als Inkrustierung einer bestimmten Kulturentwicklung gedacht. Jedes Volk hat im Laufe der Geschichte eine Mission zu erfüllen, für die es disponiert ist, oder dadurch, dass es durch seine Art, seine Entwicklung, den Zeitpunkt und die Umstände seines Eintritts in die Geschichte besonders geeignet ist, eine bestimmte Kulturstufe zu erklimmen und nun eine Zeit lang den Fortschritt der Menscheit bedeutet. Wenn ihre Zeit erfüllt ist, treten sie zurück und gehen schliesslich in andern Völkern unter. Nur die Juden haben dies nicht getan und vertreten noch immer etwas, das seit zweitausend Jahren verjährt ist. Ihr Liberalismus ist also ein Missverständnis. Sie haben sich sogar künstlich mit einer Kruste umgeben, um sich in ihrem Zustande erhalten zu können. Der moderne Jude aber hat diese Kruste von sich abgestreift, er ist aus seiner Kultur herausgetreten und hat mit dem Judentum selbst nichts mehr zu tun. Er steht also gleichfalls ausserhalb jener Welt, die er bekämpft.

Ähnlich verhält es sich mit der Judenfrage als Rassenfrage. Sobald er sich vermischt, steht der Jude im Begriff,

die Rasse an seinem Geschlecht zu korrigieren. An sich selbst freilich nicht mehr, und es bleibt mindestens geschmacklos, wenn Juden selbst oder Söhne und Enkel von Juden die Abstammung anderer Juden verspotten, wie Harden zuweilen beliebt. Er mag sich noch so sehr von den andern Juden abgesondert haben, aber ein „edles Israelitenpaar" bleiben die Leute deshalb doch, die ihn gezeugt haben.

Am wichtigsten ist heute die Judenfrage wirtschaftlich gesehen. Die Juden als Vertreter des Händlergeistes haben einen ungeheuren Hass auf sich geladen, und „jüdisch" und „händlerisch" und „kapitalistisch" sind in vielen Köpfen Synonyme geworden, „Schacherjude" ein Pleonasmus. Ein Jude aber, der sich von diesem Geiste frei gehalten oder befreit hat, kann sich gegen den Genius der andern feindlich verhalten, denn es ist nicht sein Genius. Der Gelehrten-, Priester- und Asketen-Typ ist unter den Juden übrigens gar nicht selten, haben sie doch im Mittelalter sogar einen Gelehrten- und Priester-Adel gehabt. Sie haben also auch den entgegengesetzten Typ gezüchtet. Daher der einseitige Idealismus mancher Juden. Ihr eigener Antisemitismus erklärt sich also hier gleichfalls naturgemäss. Wie denn schliesslich auch der Jude gleich allen andern sein Volk in die berühmten zwei Kategorien einteilen kann: in solche und solche, in die ruppigen und die edlen Elemente, und er spricht dann von „Juden" und „Jüden". Rechnet er sich jenen zu, so wird er über diese denken wie ein Antisemit.

Sobald sich der Jude also in Gegensatz setzen kann zu den andern Juden, ist sein Judenhass nicht auffällig. Ganz

anders liegt der Fall, wenn er, der selbst Jude ist, prinzipiell das Judentum negiert im ganzen Umfange seiner Bedeutung, als Religion, Rasse, Kultur, Wesenheit. In diesem Falle kann er nämlich nicht vermeiden, dass er alles, was er gegen die Juden sagt, auch gegen sich selbst sagt und erinnert an den berühmten Kretenser, der uns in unseren Schultagen so heidenmässig viel Spass gemacht hat. Alle Kreter lügen, sagte der Kreter Isidorus: Wenn das wahr ist, so lügt auch er, der ein Kreter ist, sein Satz ist also eine Lüge, die Kreter lügen also nicht, sondern reden die Wahrheit. Wenn das der Fall, lügt auch er nicht, und es ist richtig, dass die Kreter lügen. Wenn aber die Kreter lügen usw. Alles kann man ändern und leugnen, nur nicht seine Abstammung, seine Art und Familie. Eine andere Religion, eine andere Kultur, eine andere Weltanschauung, andere Sitten und Gesetze kann man annehmen. Nur eine andere Mutter, als die einen geboren, kann man sich niemals geben. Gegen das eigene Volk und die eigene Geschichte sich verneinend wenden, heisst sich selbst verneinen und macht den Verneiner verdächtig wie den Kreter Isidorus, der die Kreter Lügner schilt und sich zugleich selbst der Lüge bezichtigt.

Das ist die Empfindung der Juden gegen solche Verneiner. Aber der Kretenser ist ein Trugschluss. Jeder Urteilende tritt, indem er urteilt, aus dem Kreise dessen heraus, was er beurteilt. Man kann sich sogar selbst beurteilen, man kann sich selbst verneinen und abschaffen. Und wer wüsste besser, wo Judentum, Deutschtum, Engländertum problematisch geworden ist, als der Jude, der Deutsche oder der Engländer. Aber die Juden sind so

empfindlich geworden, dass sie überhaupt keine Kritik mehr, am allerwenigsten Selbstkritik, vertragen können. Liberal und tolerant sind sie immer nur, so lange es sich um die andern handelt. Die Wissenschaft und ihre Lehre ist frei, die Presse ist frei, die Kunst ist frei. Aber dass sie nicht antisemitisch sein dürfen, ist selbstverständlich. Denn was wäre das für eine Freiheit! Weltgeschichte, Kunst, Politik werden schliesslich in einer gewissen jüdischen Presse nur noch in bezug auf das Judentum betrachtet, „. . . und das Judentum". Einseitiger und verbohrter war in Hinsicht der Kritik kaum je die Kirche oder irgend eine Partei. Einzig in ihren Witzen löst sich noch Selbstkritik aus. Auf gewisse jüdische Gehirne scheint die moderne Kultur geradezu verdummend gewirkt zu haben. Sie sind um ihre alte gute Klugheit und Besonnenheit gekommen. Aber Unglück verdummt und Lüge verdummt, zu der man den Mut nicht mehr aufbringt. Der Antisemitismus, der selbst dumm ist, hat die modernen Juden dumm gemacht. Sie sehen ihn zu gut ein, und fühlen die Unwahrheit ihrer Stellung unter den Völkern, sie wissen selbst nicht mehr, was sie wollen und helfen sich mit Abschlagszahlungen an Kultur und Judentum und verwirren die Lage heillos. Durch die dummen Lügen auf jüdischer und antisemitischer Seite kommt man in Behandlung der Judenfrage keinen Schritt weiter, und dennoch zweifelt kein Mensch, dass die Dinge nicht so bleiben können, wie sie sind.

In der Geschichte kommt es nicht darauf an, ob einer recht hat. In der Geschichte gibt einzig der Erfolg recht. Im Streit hat aber auch nie einer allein unrecht, und recht hat jeder eigene Charakter, der übereinstimmt mit sich

selbst, sagt Schiller. Ob die Anklagen gegen die Juden tausendmal widerlegt, tausendmal wiederholt, tausendmal bewiesen werden, daran ist doch heute nichts mehr gelegen. Und es ist wirklich erschreckend kindisch, wenn die Juden sich dabei beruhigen, dass jedes Jahr einmal um die Osterzeit der Ritualmord widerlegt wird, endgültig widerlegt und ad absurdum geführt. Nicht dass er bei ihnen nicht vorkommt oder nie vorgekommen ist, sondern dass man ihnen dergleichen zutraut, das ist doch die Frage. Und wenn sie die reinen Engel wären, — aber es genügt nicht, dass man Engel ist, man muss sich auch als Engel beglaubigen können. Wenn man als Teufel ausgeräuchert wird, dann nützt es einem gar nichts, dass man ein Engel ist.

Wichtiger ist schon, dass bestimmte Eigenschaften der Juden richtig verstanden und historisch begriffen werden, dass man unterscheiden lernt, was angeborene, was erworbene Eigenschaften sind. Was man jüdisch nennt, ist oft nichts anderes, als was jedes Volk auf einer bestimmten Entwicklungsstufe darstellt. Was man im Mittelalter welsch oder römisch schimpfte, war vielleicht punisch, wurde von den Römern wenigstens als punisch empfunden, und es ist heute englisch oder deutsch. Jedes Volk ist einmal Agrarvolk, dann Industrie- und schliesslich Börsenvolk. Auch die Juden waren einmal Agrarvolk, auch die Russen werden nicht immer Agrarvolk bleiben können. Wirtschaftlich waren die Semiten einfach ein, zwei Stadien weiter als die Arier. Aber jedes Volk, das eine vorgeschrittene Kriegs- oder Wirtschaftsform schon erreicht hat, während die anderen noch nicht mit dem Alten fertig geworden sind, wirkt beunruhigend und wird gehasst; besonders

wenn es seine Überlegenheit, trotz der politischen Schwäche oder Verachtung, der es vordem verfallen war, keck ausnützt. Es stört die Entwicklung der Jüngeren, die sich ruhig, langsam und natürlich nur vollzieht, wenn sie in einem Volke aus sich selbst entsteht und nicht gewaltsam von aussen beschleunigt wird. Ob diese Beschleunigung des Entwicklungstempos ein Verhängnis oder eine Wohltat ist, kann erst die Geschichte lehren. Denn es ist wie mit der Geschlechtsentwicklung des einzelnen Menschen. Jeder muss eines Tages in die Pubertät eintreten. Aber was ihn aus den Kinderträumen weckt, ist seine jedesmalige Gefahr. Wer ihn zuerst über den Klapperstorch aufklärt, ist oft sein bösester Feind.

Auch kulturell und religiös wirken Völker, die eine ältere Entwicklung haben, aufstachelnd und verwirrend auf die Jüngeren, zunächst auf die Vorgeschrittenen, die sich leicht die Bildung der älteren und Richtung gebenden Zivilisation aneignen können. In jedem Volke spiritualisiert sich z. B. eines Tages der Mythos: Sokrates dachte sich Zeus auch anders als der Grieche, der vor Troja focht. Immer geht der Weg vom Polytheismus zum Monotheismus, zum Theismus, zum Atheismus, zum Skeptizismus. Aber wehe den Völkern und Individuen, die an den entscheidenden Ecken der Umwendung stehen. Sie werden verbrannt und verfolgt. Dass die Juden den Monotheismus entwickelt haben, hängt mit ihrer historischen Stellung und ihrer geistigen Anlage zusammen. Denn zwischen gleich starken Völkern lebend, und zwischen ihnen gestossen, mussten sie früh beginnen, die Götter der anderen zu ver-

gleichen und den höheren Standpunkt zu suchen. Zum Monotheismus führt schon genau wie zum Monismus das Kausalitätsbedürfnis und der Ordnungssinn des menschlichen Geistes, der zur Einheit will. Über den Göttern der Übergott, Jehova der wahre Gott. Aber dass es die Juden waren, die diesen Prozess zuerst zu Ende gedacht haben, das eben wurde ihr Verhängnis unter den heidnischen Völkern. Jahrtausende waren sie das böse Gewissen der Völker und wirken noch heute zuweilen so, finster, drohend, Furcht und Grauen erregend. Ist aber einmal ein Denkprozess zu Ende gedacht, dann wirkt er zwingend auf alle kommenden Gehirne. Ihre Mythologien müssen sich schneller abwandeln. Denn jeder Entwicklungsgedanke hat seine Logik und Schwerkraft in sich. Und die vorgeschrittenen Völker, Stände und Individuen sind es, die die Moral und das Gesetz, die die Entwicklung der Welt bestimmen. Ob das Christentum gefälscht worden ist, ob Shakespeare nicht verstanden, die Technik missbraucht wird, ihr Vorhandensein wirkt allein schon entwickelnd auf Seele, Geist und Gesellschaft. Kann man einen Menschen nicht töten, ehe er einen neuen Gedanken ausgesprochen hat, der Gedanke selbst ist nicht zu töten. Er dringt durch Mauern und Ritzen. Von kapitalistischen und sozialistischen Ideen, von den Vorstellungen der modernen Wissenschaft und dem Geiste moderner Technik ist heute alle Welt erfüllt; die sie bekämpfen ebenso, wie die sie verteidigen. Die sie bekämpfen, tun es entweder aus Angst, dass sie ihnen verfallen müssen, oder weil sie über ihnen schon hinaus sind und nicht von ihnen festgehalten sein wollen. Infolge dieses Zwangs werden die jüngeren Kinder einer Familie immer früher ge-

weckt als die älteren, und sie empören sich auch früher gegen die Gewalt des Vaters und die Unwissenheit, in der sie gehalten werden. Man darf den jüngsten Sohn niemals so lange prügeln und bevormunden als den ältesten, dieser muss ihm einen Teil seiner Leiden vorweggenommen haben. Das ist sein Beruf in der Familie, deshalb ist er eben der älteste. Im Verhältnis der Völker ist es dasselbe, nur dass man es nie begreift, solange es noch Zeit ist. Mag Russland heute z.B. so rückständig sein, wie es will, die Fortschritte Westeuropas wirken beunruhigend und deshalb beschleunigend auf seine Entwicklung, wie es die Englands auf Frankreich, Frankreichs auf Deutschland taten. In ihrem Alter liegt die Verhasstheit der Juden, und dass sie nicht jung werden wollen, ist ihr Fluch. Denn sie haben ja gerade den grossen Fehler begangen und können sich noch heute nicht von ihm lossagen, dass sie Staat und Glauben, Geschichte und Religion verwechseln und Entwicklungszuständen Ewigkeitswert gegeben haben. Sie leugnen selbst die Entwicklung und Relativität und sind schuld, dass man in bezug auf sie stets verkehrte Vergleiche anwendet. Was jedes andere Volk z. B. auf seine Jugend, die Umstände, den heroischen Impetus usw. schieben kann, wird bei ihnen zur Heiligkeit, ist göttlich gerechtfertigt. Und deshalb müssen sie die Taten ihrer Vorfahren noch heute büssen.

In allen kritischen Momenten der Geschichte wird die Judenfrage also offenbar — wenn auch immer eine andere Frage, ob als Religions-, Wirtschafts-, Kultur- oder Rassefrage. Denn die Judenfrage, das ist oft gar nicht die Frage, wie die Völker mit den Juden, sondern wie sie mit

sich selbst, ihren eigenen Problemen, fertig werden, die sie in der Judenfrage als drohende Punkte am Firmament erkennen. Sie taucht in allen Entwicklungsmomenten auf und zeigt jedem Volke und jeder Zeit, woran es gebricht. Deshalb hat die Judenfrage überall ein anderes Gesicht, wie denn jede Frage sich ändert mit dem Fragenden. Auch die Frauenfrage ist nicht immer dasselbe. Bald ist sie eine wirtschaftliche, bald eine gesellschaftliche, bald eine rein sexuelle Frage. Die Judenfrage ist in Deutschland kleinbürgerlich, in Frankreich sozialistisch, in Russland bäurisch, in Prag deutsch, in Wien tschechisch usf. Gegen die Sozialdemokraten und die Juden, gegen die Kapitalisten und die Juden, gegen die Intellektuellen und die Juden, gegen die Deutschen und die Juden, gegen die Tschechen und die Juden, gegen Jesuiten und Juden, gegen Atheisten und Juden, gegen Republikaner und Juden, gegen die Presse und das Judentum — so lauten die Parolen; fast niemals nur gegen die Juden. Das sollte zu denken geben.

Dass im modernen Deutschland die Judenfrage besonders als Rassefrage aufgefasst wird, zeigt, wie problematisch die Deutschen eben in bezug auf ihre Rasse geworden sind. Der wirtschaftliche Antisemitismus ist als wirtschaftliche Krise längst erkannt worden. Glück, Zufall oder historisches Gesetz, die Juden haben gerade in dem Moment wieder in die Geschichte eingegriffen, als die Entwicklung des modernen Lebens da angelangt war, wo sie es brauchen konnten, also scheinbar nach ihnen hin zielte. Daher die Gefahr, daher der Hass, und daher die Überhebung der Juden.

Für die Juden selbst wird die Judenfrage nur dann gefährlich, wenn sie ihrerseits anfangen, sich gegen das

Judentum im Prinzip zu wenden, sei's, dass sich der jüdische Geist, die Logik ihrer Entwicklung, die Logik ihrer Logik selbst gegen sie kehrt, oder sei's dass gerade die vorgeschrittenen Elemente sich von ihnen abwenden, und das heisst immer auch sich gegen sie wenden. Vielleicht war die Krise für die Juden noch nie so gefährlich wie in unseren Tagen, und nie war die Gefahr für sie so gross, sich um diese Frage herumzudrücken. Denn es scheint mir, dass auch die Entwicklung selbst über sie bald endgültig hinausgehen kann, die vielleicht noch nie so ungeeignete Führer gehabt haben. Sie können beim nächsten Vorstoss vernichtet werden. Die Rassefrage, die durch den Eintritt der gelben Rasse in die Kultur heute ein unheimliches Gesicht bekommt, und die Wirtschaftsfrage, die durch die grossen Trustbildungen drohender wird als je, sind auch im eminenten Sinne Judenfragen, bei denen die Juden selbst in Frage stehen. Denn weil sie vorzugsweise vom Zwischenhandel leben, ist ihre wirtschaftliche Existenz durch den Grosskapitalismus so gut bedroht als die der Handwerker und Bauern. Dass Juden selbst Grosskapitalisten sind, kommt für die Masse der Juden so wenig in Betracht als für den Mittelstand die Tatsache, dass einmal ein Handwerker das grosse Los gewinnt oder sonst Glück hat. Das begreifen die Antisemiten in ihrer Unschuld heute nicht. Aber alles, was den Mittelstand untergräbt, untergräbt auch die wirtschaftliche Existenz der Juden. Auflösend wirkt auf das moderne Judentum schliesslich auch alles, was das Familienleben auflöst oder bedroht. Denn der Juden Vaterland ist wirklich, wie Gutzkow sagt, die Familie, und nur durch das Zusammenkleben der jüdischen Familien hat sich das Ju-

dentum erhalten können. Dieses enge Familienleben ist bedingt durch ihre Satzungen und ihre Geschichte, dass sie Jahrhunderte lang zusammengepfercht und auf einander angewiesen waren. Noch heute tun und unterlassen die modernen Juden vieles einzig mit Rücksicht auf ihre Familie. Dieser Zusammenhang wird aber oder ist schon gelockert. Zunächst durch den Staat, der auf Familien und Kinder Beschlag legt, dann durch den Kapitalismus, der mächtiger ist als Staat und Familie, endlich durch den modernen Verkehr, durch den die Familienglieder versprengt werden (es wirkt also nicht mehr der Väter Sitte). So lange der Jude in der Familie hockt, assimiliert er sich nicht. Auch die moderne Weltanschauung, der Individualismus und Anarchismus, lösen die Familienbande. Und für den modernen Juden ist diese Weltanschauung deshalb so verführerisch, weil sie ihm die Befreierin wird von vielen Banden.

Wie aber ist die Judenfrage zu lösen? Wie wollen die Völker mit den Juden fertig werden? Wie können diese selbst erlöst werden? Denn weder die alten, die orthodoxen Juden, noch die neuen, die modernen Juden, finden ein Verhältnis zu ihren Wirtsvölkern. Jene finden den Anschluss nicht mehr an deren Kultur und Religion. Die Modernen hingegen sind diesen häufig überlegen, sie haben ihren Inhalt meist schon dialektisch aufgelöst und können sich nicht mehr auf einen Standpunkt stellen, den sie bereits überwunden haben.

Es gibt nicht viele A n t w o r t e n, die auf die Judenfrage gegeben werden:

Die radikalste: man schlägt eines Tages sämtliche

Juden tot, ein Ziel, aufs innigste nicht einmal von den Antisemiten zu wünschen. Denn wer sollte dann ihre Zeitungen lesen? Aber immerhin, das wäre eine Lösung. Abgesehen von ihrer Roheit, ist sie indessen doch nicht durchführbar. Und wenn auch nur ein Teil der Juden übrig bleibt, sind die Völker eines Tages wieder soweit, wie sie heute sind.

Oder die Juden werden wieder abgesondert, in Ghetti gesperrt, ihrer Bürgerrechte beraubt, und der status ante wird hergestellt. Auch das geht nicht. Im Zeitalter des Verkehrs würden diese Ghetti und Schutzjuden nur Verkehrsstörungen darstellen. Und dass das keine Lösung war, hat die Geschichte bewiesen.

Der zwangsweise oder freiwillige Eintritt der Juden in die Religionsgemeinden ihrer Wirtsvölker käme zu spät. Denn der Jude, der heute mit dem Judentum fertig geworden ist, ist gewöhnlich auch mit dem Christentum fertig. Der getaufte Jude ist eine Verlogenheit und Unsauberkeit mehr in der Gesellschaft. Denn die Taufe ist immer nur ein Vorwand, wenn auch ein begreiflicher, meist aber ein hässlicher. Heine nannte sie das Entreebillet zur europäischen Kultur. Aber die Kultur hängt nicht mehr vom religiösen Bekenntnis ab. Für sein Judentum kann der Jude nichts, denn er ist ohne seinen Willen hineingeboren ins Judentum. Wenn er sich Jude nennt, gesteht er nur ehrlich seine Abstammung ein. Seine Taufe aber ist bewusste Lüge, mit der er anständigerweise doch nicht in die moderne Kultur eintreten kann. Er kann's nicht einmal aus Höflichkeit gegen seine Umgebung. Denn der Kreis, in den er als moderner Kulturmensch eintritt, ist doch meist so wenig christlich gesinnt als er selbst. Seine Taufe wäre sogar eine Heraus-

forderung gegen den modernen Geist. Und — in einem Zeitalter der Judenverfolgungen — zugleich auch gegen die Juden selbst. Er beleidigt beide Gruppen und nützt sich dabei selbst gar nichts. Denn die Taufe wischt seine Rasse und Geschichte nicht ab. Würde man also die Juden zur Taufe zwingen wollen, so würde man nur Märtyrer schaffen und das Judentum auf Jahrhunderte wieder befestigen.

Etwas anderes ist es: die Juden vermischen sich mit ihren Wirtsvölkern. Aber zu jeder Ehe gehört bekanntlich der Wille von zweien. Wenn sie beide nicht wollen, wird das keine gute Ehe. Auf diese Weise sind die Juden auch nicht zu verdauen, schon weil sie die ältere und konstantere Rasse sind, abgesehen auch von den Ländern, wo sie in zu grossen Massen vorhanden sind.

Der Traum der Zionisten ist: Die Juden errichten wieder einen Nationalstaat. Nicht einmal ein schöner Traum. Die Juden als Staatengründer! Dass sie das nicht sind, eben das ist ihre Kulturaufgabe. Es muss doch ein Volk geben, das den Staat in sich überwinden kann. Dass sie ohne Staat existieren konnten, macht sie Ibsen geradezu zum Adel des Menschengeschlechts. Aber wie will ein Volk, das nicht einmal in seinem eigenen Lande einen Staat gründen und erhalten konnte, nun, nachdem es zweitausend Jahre im Exil gelebt hat, über alle Länder verstreut ist, nicht mehr dieselbe Sprache spricht, einen Staat aufrichten! Das ginge nicht nur gegen alle historische und menschliche Erfahrung, damit straften sie ihre ganze Vergangenheit Lügen. Dieser Traum ist wirklich nur eine schwächliche, impotente Sehnsucht, erzeugt vom Nationalismus moderner Völker,

das Echo eines Erlebnisses in der Fremde, nicht der Wille der Not, nicht geboren von der Notwendigkeit.

Endlich, es bleibt in der Hauptsache alles beim alten. Es wird fortgewurstelt, zum Unglück beider Teile, zum Fluche der Juden selbst.

Aber es gibt keine Ruhe mehr, nachdem die Juden einmal in die moderne Kultur eingetreten sind und die Masse über ihrem Himmel: die soziale Frage und der asiatische nachfolgen muss. Denn jetzt hängen zwei Wolken drohend Krieg. Der proletarische Jude — er ist mehr Prolet als irgendein Prolet — gehört dem Proletariat. Der russisch-japanische Krieg mit der gelben Gefahr im Hintergrunde wird die russischen Juden aufscheuchen, und er wird die Völker Europas zur Einheit führen. Die Zeit ist vielleicht gar nicht mehr so weit, wo Deutsche und Engländer, Franzosen und Russen und Polen und Juden gegenüber den Mongolen keine grösseren Verschiedenheiten mehr bilden werden, als Preussen und Bayern, Rheinländer und Friesen gegenüber den anderen europäischen Staaten, als einst Brandenburger und Pommern gebildet haben, ehe sie sich zum preussischen Staate zusammenschweissen konnten. *Europa* will eins werden, kündet Nietzsche, der die Aufgabe der Juden zur Erfüllung dieses politischen Programms begriffen hat. Sie sind es, die nach ihm die europäische Frage mit zu lösen haben. Sie werden, meine ich, die natürlichen Mittler und einer der wichtigsten Exponenten dieser Vereinigung sein. Nicht in ihren Wirtsvölkern können sie untertauchen, wo sie immer nur Fremde sind, missliebige, schlecht gelittene Fremde, sondern in Europa, das im Begriff steht, eins zu werden, sobald sie keine unter-

geordnete, sondern eine wichtige Rolle zu spielen berufen sind. Im Kampfe gegen die gelbe Rasse werden sie, die ja doch selbst einmal Asiaten waren, nützliche Bundesgenossen sein, in der Lage alte Schuld abzutragen, alte Schuld einzuheimsen, altes Misstrauen zu ersticken, alten Hass zu begraben. Dann werden die Juden noch eine letzte Mission zu erfüllen haben. Denn da sie einmal da sind, müssen sie doch auch eine Mission haben, eine Aufgabe, die sie, wenn sie sich nicht von Gott oder vom Schicksal dazu auserkoren halten, sich eben selbst setzen müssen, indem sie sich ihre Stellung in der Welt bestimmen, ihren Beruf erkennen, und sich ihre eigene Aufgabe zuweisen. Sie müssen endlich das, was bisher ihr Fluch gewesen ist, in Segen umwandeln und Helfer der Völker werden, den Staat zu überwinden, der die höchste Form menschlicher Gemeinschaft nicht sein kann, und auch bisher nicht gewesen ist.

Vielleicht mussten die Juden so lange sich erhalten, um, wenn die Zeit reif ist, gemeinschaftlich mit den Christen die höhere Religionsform zu finden, gemeinschaftlich mit den Europäern die neue Rasse zu bilden, die den Asiaten durch Intelligenz, Ausdauer, Heroismus überlegen ist, gemeinschaftlich mit den Wirtsvölkern neue Wirtschafts- und Gesellschaftsmöglichkeiten zu begründen. Allein vermögen die Juden nichts, aber in Gemeinschaft mit den andern sind sie stark und wichtig, doch nur, wenn und wo sie an den entscheidenden Stellen der Entwicklung stehen. Unter den Modernen müssen sie die Modernsten sein. Ein moderner Jude, der nicht wirklich modern und kritisch ist, ist beinahe eine Unanständigkeit. Die Freigeisterei der modernen Juden ist ihre Rechtfertigung. Denn wo sie die

Entwicklung nicht beschleunigen, sind sie gerade die Rückständigsten, werden zynisch oder obskurant. Ihr Beruf ist Vorpostengefecht, und wo sie gross waren im 19. Jahrhundert, findet man sie immer hier.

Aber erst müssen die Juden Erkennende werden, ehe sie Handelnde werden, denn sie haben den Aberglauben zweier Welten zu überwinden. Der Antisemitismus muss ihr Stachel sein, um die Lüge ihrer Existenz und die Unmöglichkeit ihrer Stellung unter den Völkern zu empfinden und sich zu befreien von alten und neuen Vorurteilen. Weil sie die ältesten sind, müssen sie auch die jüngsten sein. Die Juden werden nie erlöst, zuletzt durch den Liberalismus oder irgendeine politische Partei, es wäre denn, dass sie sich selbst erlösen.

Höhenwahn.

Man hatte tapfer im Klub herumgestritten. Schliesslich führten nur noch drei das Wort: ein Naturforscher, ein Jurist und ein Dichter. Aber schon hatte man die Sphären der Diskussion, der Polemik, Dialektik und Sachlichkeit verlassen. Jeder zog sich mehr und mehr auf sich zurück; nur Stolz und Verachtung prägte sich im Auge, auf den Lippen, im Zucken des Nasenflügels aus. Warum streiten mit Banausen, die viel zu tief unter einem stehen? Am Ende gab Jeder nur noch zischende Laute von sich, die etwa bedeuten sollten: mit einem einzigen Worte könnte ich dich vernichten und begraben. Du ahnst ja gar nicht, wie unendlich ich über dir stehe. Mit Blinden soll man nicht über Farben reden. Das Höhenbewusstsein trat immer deutlicher auf das Gesicht. Der Grössenwahn sprang leibhaftig, unheimlich, finster, vernichtend aus den Augen hervor. Und es hatte den Anschein, als ob drei Übergeschnappte sich um ihre Vernunft stritten.

Diese drei Streiter boten gewissermassen einen ganzen Abriss des Grössenwahns, jener scheinbar so modernen Krankheit, die es, wenn auch unter anderen Formen, in denselben drei Grundgestalten zu allen Zeiten gab. Nur die pathologischen Begleiterscheinungen sind verschieden. Was wir heute im medizinischen Sinne Grössenwahn nennen, hängt

z. T. mit der Gesamterkrankung unseres Nervensystems durch das aufreibende moderne Leben, mit Vererbung, Alkohol, Syphilis usw. zusammen. Seine psychologischen Voraussetzungen aber sind überall dieselben, mindestens in jedem entwickelten Kulturzeitalter.

Der Grössenwahn ist der ins Ungeheure und Lächerliche verstiegene Stolz, der in dem einen Falle der Ausfluss der Zeit, im anderen des Berufes und im dritten des Persönlichkeitsgefühles ist. Nur mit dem Unterschiede: während dieser sich selbst preisgibt, wurzelt der zweite in einem Standesbewusstsein, das aber mit der Überhebung jedes anderen Standes zusammenstösst; der erste hingegen ist das Triumphgefühl einer ganzen Epoche und findet seine Korrektur erst durch die folgende Generation.

Am besten gekannt und folglich am wenigsten gefährlich ist der individuelle Grössenwahn. Jedes Witzblatt macht ihn zum Gaudium aller Philister. Er ist insbesondere den Künstlern eigen. Fast keiner ist von ihm frei. Die Vorsichtigeren und Klügeren äussern ihn nur nicht; mindestens lassen sie ihn nicht drucken. Die meisten verraten ihn vielleicht den Freunden am Biertisch, in Augenblicken des Rausches, und manche behalten ihn ganz bei sich. Berühmt und berüchtigt ist besonders der der Dichter, weil er durch die Literatur verewigt und auch denen erkennbar wird, die seinen Ausdruck in der Kunst selbst nicht ahnen oder begreifen. Man kennt die Ausdrücke eines ungeheuer gespannten Selbstbewusstseins bei Dante, Wagner, Schopenhauer, Heine, Platen, Grabbe, Nietzsche. „Wenn ich gehe, wer bleibt; und wenn ich bleibe, wer geht?“ „Wir haben eine deutsche Kunst, wenn Sie nur wollen.“ „Gebt mir

jedes Jahr dreitausend Taler und ich will euch in drei Jahren einen Faust schreiben, dass ihr die Pestilenz kriegt." „Ich habe den Schleier der Wahrheit weiter gelüftet als irgendein Sterblicher vor mir." „Ich habe den Deutschen die tiefsten Bücher gegeben" usw.

Viele dieser Selbsteinschätzungen hat die Nachwelt unterschrieben. Wir nehmen also das Wort nur als stolzes Dokument der allgemeinen Kritik. Wenn Heine von sich sagte: „Und nennt man die besten Namen, dann wird auch der meine genannt", so hat er nur zuerst das gesagt, was später fast alle sagten; heute kann man ja gar nicht mehr die besten literarischen Namen nennen, ohne den seinen zu nennen. Wer jene Worte von Dante, Wagner, Nietzsche als den wahren Ausdruck ihres Wertes nimmt, kann darin nur berechtigtes Selbstbewusstsein, keine Überhebung, keinen Wahn sehen. Wenn aber irgendein Dilettant oder verkommener Poet so redet, ist es natürlich ganz etwas anderes. Aber nein: das ist es eben nicht, da keiner, auch der Genialste nicht, bereits im Moment der Produktion sich und seine Zeit und seine Kunst so weit übersehen kann, dass er gewissermassen ein kritisches Recht dazu hätte oder ein objektives Urteil ausspräche. Es ist in allen Fällen nur ein ungeheuer gesteigertes Selbstbewusstsein, das stets dem Schaffenden eigen ist, wie jeder schwangeren Frau und jungen Mutter ein gewisses schwärmerisches Gefühl; ein Selbstbewusstsein, das aus dem Gefühl des Schaffens entspringt, sich aber verschieden äussert. Auch bei den Grössten, und gerade bei ihnen, kommt es oft ausserordentlich kindisch heraus (zum Beispiel bei Beethoven). So kompromittieren sich die Mittelmässigen fast niemals. Die künst-

lerische Produktion (jede, aber besonders die künstlerische) hebt das Individuum so mächtig über sich, seine Zeit, seine Genossen hinaus, dass selbst das lächerlichste Selbstbewusstsein noch hinter dem eigentlichen Selbstgefühl zurückbleibt. Der Wert dessen, was geschaffen wird, hängt damit nur sehr lose zusammen. Oft prägt sich das künstlerische Bewusstsein in weniger begabten oder in der Entwicklung stecken gebliebenen Künstlern sehr viel stärker aus als in den ganz grossen, für die ihre Werke auch Selbstbefreiungen werden. Ein Dichter oder Philosoph, der sein letztes Wort nicht zu sagen vermochte, ist immer stolzer als einer, der es gesagt hat. Der Grössenwahn wird der Hebel der Selbstbefreiung.

Deshalb entwickelt sich der literarische und künstlerische Grössenwahn gewaltig in unliterarischen und unkünstlerischen Zeiten und unter banausischen Völkern. Der Grössenwahn der Alten beschied sich immerhin noch so weit, dass sie mit einer Gottheit, Apoll oder einer Muse, teilten, die den Künstler inspiriert hatte. In unserer Zeit, besonders in Deutschland, wo der Künstler schlecht gestellt ist, wirtschaftlich wie gesellschaftlich, sehen wir dann als natürliche Reaktion das Selbstbewusstsein die unglaublichsten Orgien feiern. Da nun die Formen des modernen Ruhmes (Zeitungsreklame, Theatererfolg, Cliquenwesen) der Eitelkeit immerwährende Speise- und Trankopfer bereiten, während ihr keine eigentliche Wirksamkeit entgegensteht, kaum ein irgendwie würdiges Leben in der Gesellschaft, so muss sich das Selbstbewusstsein der Künstler sehr schnell zur Verrücktheit, zum Wahn, zum Blödsinn auswachsen. Besonders, wenn der Erfolg ausbleibt. So ohn-

mächtig und verloren war der Künstler nie wie in der modernen Gesellschaft. Ohne Grössenwahn kann er sich kaum noch auf den Beinen halten. Der eine hat eine so ungeheuerliche Meinung von sich, dass, wenn er in einem Gedicht, wo ein anderer ein Komma setzen würde, ein Semikolon setzt, er diese Tatsache für bedeutsam genug hält, um an den Beginn einer neuen Epoche der Lyrik zu glauben, und aufs tiefste den Kritiker verachtet, der das etwa nicht sofort erkennt. Ein bekannter Schriftsteller sagte mir einmal, er sei seinen Sachen gegenüber, wenn sie fertig sind, sehr kritisch, könne aber nicht die Feder rühren, wenn er nicht beim Schreiben das Bewusstsein habe, etwas ganz Unerhörtes zu schaffen. Und Emerson meint geradezu, kein Mensch könnte etwas schreiben, wenn er nicht glaubte, dass das, was er schreibt, für seine Zeit die Geschichte der Welt bedeutet. Ein junger Dichter machte mir einmal die bittersten Vorwürfe, als ich das Werk eines anderen lobte, das zur selben Zeit wie seins herauskam. „Kennen Sie denn das Buch schon?" fragte ich ihn ziemlich erstaunt. „Nein." „Na, was wollen Sie denn? Da können Sie doch mit mir nicht streiten." „Das werden Sie mir nicht einreden," war die Antwort; „so verschwenderisch ist die Natur nicht." Derselbe Dichter — er ist wirklich einer — fragte mich einmal, ob er Aussicht hätte, wenn der Erfolg käme, die Hand der Königin von Holland zu erhalten, deren Bild zur Zeit ihrer Thronbesteigung überall zu sehen war, und die er verehrte. Noch nicht einmal die Hand einer Kommerzienratstochter, die schief, lahm und taub ist, antwortete ich ihm. Künstlerische Erfolge, die den Dichter gesellschaftsfähig machen, gibt es heute nicht mehr. Höch-

stens grosse Tantiemen, die mit der Kunst nichts zu tun haben, es sei denn als Verrat der Kunst. Man muss sehr arm sein, wenn man als Poet noch solche Träume hat. Sehr viel tiefer stehen schon die Künstler, die der Erfolg grössenwahnsinnig macht. Besonders komisch wird dieser Wahn, wenn er sich auf erst noch zu machende Werke bezieht und den „Vorschuss-Lorbeer" auf noch zu schreibende Iliaden verlangt (Platen). Die Dichter, die nichts tun, aber sich darüber wundern, dass noch keine Stadt ihr Denkmal vorbereitet, laufen zu Hunderten herum. Ich kenne einen, der aus Verachtung Polizeispion geworden ist.

Sehr viel heimtückischer als dieser Persönlichkeitswahn, den man natürlich auch unter Politikern und überall findet, besser geschützt, weniger erkannt, meist respektiert ist der Klassen- und Berufswahn des Adels, der Krieger, der Akademiker, Juristen, Beamten. Macht und Unkrotollierbarkeit sind seine besten Stützen. Bei der ungeheuren Zersplitterung der Wissenschaften und der Entwicklung des Spezialistentums ist jeder beinahe unumschränkter Herr auf seinem Gebiete. Jede Klasse wieder hat eine untrügliche Methode, die ihr als die einzige wissenschaftlichen Denkens und Arbeitens erscheint. Die Satiriker aller Zeiten haben den Klassen- und Berufshöhenwahn und die aus ihm entspringenden Narreteien unerbittlich verspottet, namentlich wenn das Wesen der Macht und Würde verschwunden und nur noch die lächerlich gewordenen Formen übriggeblieben sind. Wir hingegen haben einen ganz unbändigen Respekt vor dem Berufswahn. Was heute alles für „wissenschaftlich festgestellt" gilt, nur, weil ein stupender Gelehrter mit einem stupiden Gehirn es beobachtet

oder bewiesen haben will, — nachgerade wird es schon zum öffentlichen Verhängnis. Und nun erst die Juristen und Beamten! Die Unfehlbarkeit, die dem Papst von Ungläubigen abgestritten wird, nimmt jeder Richter, Sachverständige, Untersuchungsbeamte für sich in Anspruch; wie die Heiligkeit des Staates eben die Heiligkeit der Kirche abgelöst hat. Fliesst nun der Gelehrten- mit dem Beamtendünkel zusammen, dann entsteht die spezifische Form modernen Hochmuts. Der Grössenwahn wird endemisch, entartet zur Volkskrankheit und darf sich ziemlich uneingeschränkt ausleben. Die einzelne Erscheinung freilich ist meist von kurzer Dauer, wird aber bald von der nächsten abgelöst: der Theologen- vom Schulmeister-, der Militär- vom Juristen-, der Techniker- vom Kapitalistenwahn. Als ob der böse Geist von Strasse zu Strasse zöge, um überall seinen Tribut an Menschlichkeit und Vernunft einzufordern. Die Träume moderner Techniker grenzen ans Irrsinnige, und die Handlungen der Kapitalisten scheuen vor keinem Verbrechen mehr zurück. Die Schuld ist aber nicht des einzelnen, der wohl manchmal als Repräsentant genommen und verketzert wird. Ein Offizier, der den militärischen Staatsstreich nicht mitmachen wollte, ist ebenso unmöglich und unhaltbar wie ein Fabrikant oder Bankdirektor, der sich aus Bescheidenheit oder Menschenliebe sträubte, an der wirtschaftlichen Entwicklung teilzunehmen.

Am meisten leiden heute die Juristen an diesem Wahn. Sie sind in der glücklichen Lage, mit den kleinsten Mitteln die grössten Effekte hervorzubringen, mit dem Aufwand einiger Formeln, mit ein paar Untersuchungen und einem geringen Mass von Verstand das Schicksal ganzer Familien

zu bestimmen. Das verträgt kein Verstand auf die Dauer. Sie machen Gut und Böse, Schmach und Ehre, sind also in Wahrheit die bürgerlichen Götter. Und solche Wirksamkeit kann nicht ohne Folgen bleiben. Schon aber ist auch diese Sonne im Sinken. Die Kritik ihrer Theorie und Praxis setzt von allen Seiten ein. Doch das masslose Höhenbewusstsein ist schon wieder auf eine andere Klasse übergesprungen: auf die Geldmächte, die die Götter von morgen sein werden.

Da man aber den Grössenwahn nie als Gruppen-, sondern immer nur als Einzelerkrankung studiert hat, so kann man diese Erscheinung auch da am besten erkennen, wo die Persönlichkeit deutlicher als irgendwo anders hervorspringt: auf Königsthronen. Diese Überhebung, der Cäsarenwahn, bildet ein besonderes Kapitel der Geschichtpsychologie und ist seit Urzeiten der Gegenstand zahlloser Betrachtungen gewesen. Der Ödipus-Wahnsinn ist die klassische Formel dafür, Roms Cäsaren sind die berühmtesten Beispiele. Sie zeigen am klarsten, dass es nicht immer an den Menschen und Gehirnen lag, sondern an der Stellung, den Traditionen, wodurch das Familien-, Heroen- und Standesbewusstsein zu jener Entfaltung gebracht wurde, die die alten Hybris nannten. Sie entspricht dem Grössenwahn unserer Zeit, in der Klassen-, Standes- und Staatsbewusstsein, wo sie zusammenfliessen, dieselbe Gehirnverwirrung schaffen.

Der Zeitwahn endlich, der Grössenwahn einer ganzen Epoche, hängt mit dem Glauben selbst zusammen. Er stellt das Überschnappen einer Zeitidee dar, die sich gestern als Religion, heute als Vernunft, morgen als Politik äussert. Dieser Grössenwahn ist deshalb am schwersten zu studieren,

weil er jedem selbst anhaftet, also auch dem Studierenden, und weil die Zeit gerade die Individuen, die geeignet sind, sie gar zu sehr zu kompromittieren, fallen zu lassen pflegt. Das mildert die Gefährlichkeit dieses Zeitwahnes gegenüber dem Gruppenwahn, der viel eifriger durch die ganze Klasse geschützt wird. Die interessantesten und erkennbarsten Formen nimmt der Zeitwahn in mythologischen und poetischen Gestalten an: in den himmelstürmenden Giganten, in Nimrod, Holofernes, die aus Kraftgefühl grössenwahnsinnig wurden, aber eine Zeit repräsentierten, welche nichts als die kriegerische Macht am Manne schätzte; in Faust und Don Juan, die den Grössenwahn des Forschers und Genussmenschen bedeuten, beide gegenüber der von der Kirche repräsentierten sittlichen Macht eine ungeheure Übertretung darstellen und daher beide vom Teufel geholt werden. Heute würde man sagen: vom Staatsanwalt gefasst oder vom Irrenarzt in Anspruch genommen; im modernen Bewusstsein sind ja Zuchthaus und Irrenhaus ungefähr dasselbe, was die Hölle des Mittelalters war.

Da wir unsere eigene Zeit nicht übersehen können, ist es schwer, zu sagen, worin sich unser Zeitwahn eigentlich ausdrückt, ob im Staatsleben oder in der Wissenschaft, der Naturwissenschaft oder Philologie, im Gesellschaftlichen, im Volksgefühl oder in der veränderten Stellung der Geschlechter. Jedenfalls haben wir auf jedem Gebiet spezifische Wahnsinnserscheinungen, zum Beispiel als Geschlechtswahn, der in der Gestalt des dämonischen Weibes in der ganzen modernen Literatur herumspukt; als Bildungswahn, der aber schon längst den Witzblättern verfallen ist, also an Macht verloren hat. Nur sind erst jetzt die Verwüstungen

zu erkennen, die er angerichtet hat, besonders in der Kunst und Philosophie, die durch den Bildungspöbel auf den Hund gebracht wurden. Namentlich scheint sich der Grössenwahn unserer Zeit ganz naturgemäss auf dem Gebiete zu entwickeln, der ihren Stolz bildet, der Naturwissenschaft. Wie bildete sie sonst ihren Stolz? Der Fortschritts- und Entwicklungsglaube sitzt heute so fest wie irgendein religiöses Dogma alter Zeit. Und schon ist die mythische Gestalt dieses Glaubens, wenn nicht gebildet, so doch projiziert: der Übermensch, der ebenso seine Tragödie haben muss wie einst Faust und Kain. Denn er ist der am Höchsten verstiegene Gedanke des modernen Geistes, nur mutiger, edler, tragischer. Man wird sehr leicht geneigt sein, ihn als den Ausfluss des Grössenwahnsinns preiszugeben, und hat es bequem, weil ja sein Urheber selbst in geistiger Umnachtung gestorben ist. Er ist aber nur das Resultat einer ganzen Gedankenreihe. Der moderne Naturforscher- und Philologen- oder Historikergeist ist, wie der stolzeste, so auch der dünkelhafteste, zumal wenn er nicht mehr forscht (es sei denn in Einzelheiten und Nebensächlichkeiten) und die Weisheit aller Zeiten in der Tasche zu haben scheint. Der Übermensch ist der Schatten, der über dem Zenit des modernen Geistes zieht.

Immerhin ist der Zeitwahn, namentlich wo er sich in Prachtexemplaren auswachsen kann, wie dem ritterlichen Minnesänger Ulrich von Lichtenstein, Don Quixote, in Cagliostro, Nero und anderen, noch eine grossartige Erscheinung. Ziemlich harmlos ist der individuelle Grössenwahn der Künstler. Am hässlichsten und gefährlichsten aber ist der Berufshöhenwahn, schon weil er niemals als

Geisteskrankheit gilt. In allen Fällen aber hängt er sehr viel mehr mit unserem Volks- und Gesellschaftsleben zusammen, als man ahnt. Selbst der sich empört, der die Achseln zuckt und spottet über das Wort oder die Tat des Grössenwahns, weiss nur selten, ob und wie weit er selbst an ihm teil hat, ob er nicht direkt oder indirekt, sei es auch aus Opposition, den Wahn mit hervorgebracht hat. Unserer Zeit ist er so eigen, dass er sich fast am meisten bei denen verrät, die ihn bekämpfen oder seinen Wirkungen in mitleidiger Liebe und Werktätigkeit entgegenarbeiten. Aber das Mitleid selbst ist eine Überhebung, und der Altruismus ist sogar nur die raffinierteste Form des Höhenwahns.

Der Neid.

In der untersten Hölle der gesellschaftlichen Moral sitzen die beiden Gesellen: der Neid und die Lüge. Selbst vorurteilsfreie, grosse und ungebundene Geister, die sonst verächtlich oder gleichgültig von den Himmeln menschlicher Achtung redeten, haben sich gegen sie erklärt. Benvenuto Cellini z. B., der sich stolz grosser Verbrechen rühmte, auch solcher, die er nie begangen, behauptete kühn, nie gelogen zu haben. Und Goethe, der sich gelegentlich jedes Verbrechens für fähig hielt, rühmte sich, den Neid nicht gekannt zu haben.

Woher solche Bewertung des Neides? Wenn Hass, Rache, Selbstsucht zugestanden werden, wenn Wollust, Bosheit, Ehrgeiz verschiedener Beurteilung fähig sind, warum nicht auch der Neid? Eine dritte bleiche Gestalt gesellt sich noch zu den beiden, dem Neid und der Lüge, das ist die Feigheit, die aber unter Philistern nicht schändet. Diese drei gehören zusammen, denn es sind die Proletenlaster. Ihre Gegensätze, Mut, Wahrhaftigkeit und Neidlosigkeit, sind die Tugenden der Aristokratie jeglicher Gesellschaft. Sie drücken eine ritterliche Gesinnung aus. Wie schwer eine Klasse moralisch zu überwinden ist, das sehen wir gerade hier, denn lange noch, trotz allen gesellschaftlichen Umwertungen und Umwälzungen, gelten ihre Tugenden, die nur

mit der Zeit umgelogen werden. Man hat sie zwar nicht mehr, aber man spiegelt sie noch vor und drückt sie in allerlei Perversionen aus. Die Heuchelei, die so entsteht, ist schlimmer als das Laster selbst, gefährlicher auch, denn sie hindert die Rehabilitierung eines Gefühls, das sich nicht mehr unterdrücken lässt, das seiner Anerkennung und Rechtfertigung harrt.

Warum wird der Neid in einer aristokratischen Klasse, einer Gruppe hoch und gleichstehender Menschen, verachtet? Weil er dem Verrate so ähnlich sieht, fast zum Verwechseln ähnlich. In aristokratischen Klassen gedeiht das Gruppengefühl, die Freundschaft, das stolze Bewusstsein der Gleichheit, der Zugehörigkeit zu den Besten und Edelsten. Der Individualismus und Subjektivismus kann sich hier nur wenig entfalten. Es gibt kein Hinaus über diese Klasse, sondern nur ein Fallen unter sie. Man strebt nur nach dem, wonach alle streben, und strebt mit ihnen. Gewisse Voraussetzungen der Tapferkeit und Kraft, des Reichtums und Adels, sind hier selbstverständlich. Alle üben dieselben Tugenden, und was der eine kann, das können die anderen gewöhnlich auch. Der ganzen Gruppe gebührt die Ehre jeder einzelnen Tat. Wer es getan, ist oft ganz zufällig, vielleicht hat ihn das Los bestimmt, aber dasselbe wird morgen jeder andere auch leisten. Es gibt nur Gradunterschiede. Wie sollte hier einer auf den anderen neidisch sein, da ja keiner vor dem anderen etwas voraus hat? Neid wäre hier ein Ohnmachtszugeständnis, das Bewusstsein der Konkurrenzunfähigkeit, und heisst erkennen, dass man in diese Gruppe nicht hineingehört, sich in ihr unsicher fühlt. Der Neid ist ein unheimischer Geselle, mit

ihm tendiert man aus seiner Gruppe heraus. Er hat den Klasseninstinkt gegen sich. Den Genossen beneiden, heisst wissen oder ahnen, dass man geringeren Genres ist, wenn auch selbst nur im Sinne des Glückes. Denn gleich sein, heisst vor allem dieselben Glücksmöglichkeiten haben. Der Neidische fühlt sich als Stiefkind seines Gottes, des Klassen- oder Volksgottes, d. h. ausgeschieden aus dem höchsten Bewusstsein von Volk oder Gruppe. Der Neid macht also fähig, seine Genossen zu verraten, gegen sie und ihr Glück zu konspirieren, jede Tat und jeden Ruhm zu verkleinern, weshalb jede Umgestaltung einer Gemeinschaft die Farbe des Neides deutlich im Gesichte trägt. Unter gleich Bevorzugten erniedrigt also der Neid. Er macht den von ihm Behafteten zum Paria, zum Aussätzigen und zur Gefahr der Klasse. Er hat alle gegen sich und muss sich sorgfältig verhüllen. Auch der Minderwertige, wenn nur harmlose Genosse nährt den Neid nicht, weil er ohne Neid sorglos am Glanze seiner Sippe oder Klasse teil hat. Unter Kameraden ist es ganz egal, wer die Braut heimführt. Nur in der Kompagnie muss der reiche Goldfisch bleiben.

Und gleichwohl richtet sich der Neid nur gegen die Gleichen. Das ist seine Wesenheit. Man beneidet einen Gott nicht, so lange man sich nicht selbst ihm als gleichwertig fühlt. Man beneidet einen Sklaven nicht, so lange man sich im Glanze seiner Macht sonnt. Man beneidet den in anderen Zonen der Kultur Lebenden um seine Güter nicht, weil man sie nicht kennt oder erstrebt. Man beneidet überhaupt den Aussenstehenden nicht, auch wenn man um dieselben Güter mit ihm streitet. Denn dann ist es Kampf und F e i n d s c h a f t, führt also sehr angesehene

Namen und braucht das Licht nicht zu scheuen. Denn das ist ja die Eigenart aller Laster, dass sie heimlich wühlen. Selbst heimliche Liebe ist ein Laster, wenn auch ein süsses. Sobald sie ans Licht dürfen, kehrt die Farbe der Tapferkeit und des Stolzes in ihre Wangen. Des Schmerzes über den Sieg eines Feindes, über den errungenen Vorteil einer Persönlichkeit, die andern Parteien oder Klassen angehört, braucht man sich nicht mehr zu schämen.

Wo dieser Hass Neid wird, muss etwas vorangegangen sein: eine gesellschaftliche Ausgleichung, die Annäherung von Fremden. Denn die Feindschaft, die bemerkt, dass sie sich gegen den Gleichen kehrt, schlägt zurück nach innen, hat die Station der Scham passiert und ist Neid geworden.

Aus zwei Hauptgefühlen setzt sich im allgemeinen der Neid zusammen: aus der Sehnsucht nach den Gütern des andern, der Begierde nach des Nächsten Weib, Knecht, Vieh, Haus, Ruhm; und aus der Missgunst über den Besitz des Nächsten. Diese Gefühle laufen oft neben, durch und auseinander. Den andern beneiden heisst zunächst weiter nichts als sich grämen, dass man seine Güter nicht besitzt, die einem doch schätzenswert oder notwendig geworden sind, und die man entbehren muss. Aus dem Neide wird der Wetteifer erst, wenn man erkannt hat, dass man sie selbst auch erringen oder schaffen kann. Die Völker beneiden sich so lange um ihre Kulturgüter, bis sie den Wert der eigenen begriffen haben, und um gewisse Güter beneiden sie sich nur deshalb nicht, weil sie zu verstockt sind, um die der andern zu schätzen und nach ihnen zu streben. Im Entwicklungskampfe ist dieser Neid also der

Schatten, den der Wetteifer vor- und nachwirft. Der nachgeworfene Schatten ist der gefährliche, denn er deutet auf Niedergang. Er wird giftig und vergiftet die noch latenten Kräfte, staut sie, weil sie nun nicht mehr hervortreten können. Er will grade das, was man nicht mehr kann, und macht unfähig zu dem, was man vielleicht noch kann. Der Neid an der Vorschwelle der Gleichheit aber ist ein nützliches Tier, weil er das Bewusstsein eines Wertes wachruft; heimtückisch wird er erst an der Hinterpforte der Gleichheit. Der Neid junger Völker und Klassen, die Begehrlichkeit nach den goldenen Äpfeln höher Stehender ist ein Vorschmack der Macht, ein Zeichen, dass ein Entscheidungskampf nahe ist. Der Neid der Oberen gegen die Unteren ist das Vorgefühl der Ohnmacht, die Scham des aus seiner Machtstellung Verdrängten, die Lüge der Niedergehenden. Dass im Kampfe die Zeichen vertauscht werden, der Neid der Aufstrebenden gebrandmarkt, der der Zurückfallenden mit der Tugendrose geschmückt wird, gehört zu den vielerlei Tartüfferien der Besitzenden. Der erste Satiriker, den eine der beiden Klassen hervorbringt, entlarvt ihn als das, was er ist, die Impotenz der Verzweiflung.

Eine Nuance des Neides um den Besitz ohne entscheidende Nebengefühle gegen den Besitzenden entsteht, wenn es sich um einen Besitz handelt, der dem Besitzenden weder genommen werden soll noch genommen werden kann. Es ist gewissermassen die Unschuld oder Melancholie des Neides. Der Neid um den Besitz ohne Missgunst gegen den Besitzenden ist die Eigenschaft von Leuten, die nicht rechnen können, oder denen die Aktivität des Willens nach dem Besitz fehlt, also ein Neid ohne Bereitschaft des

Mutes. So gibt es viele Menschen, die die Reichen um ihr Geld beneiden, doch nicht um das Geld zu besitzen, das jene haben, sondern die nur wünschen, ebenso viel Geld zu haben, aber nicht, dass die andern es verlieren; die sich also nicht klarmachen, dass man nur besitzt auf Kosten anderer, und dass die Reichen auch ihr Geld verloren haben in dem Augenblick, da alle reich sind. In anderen Fällen kann der Gegenstand des Neides überhaupt nicht geraubt werden, weil er eine Eigenschaft des Besitzenden ist und zu seiner Natur gehört. In diesem Falle ist der Neid oft nur die melancholisch gewordene Scham, dass man dieselbe Eigenschaft, z. B. Charakterfestigkeit, Keuschheit, Liebenswürdigkeit, Schönheit, nicht besitzt. Sehr charakteristisch wird der Neid um den Besitz oder die Tugend eines längst Verstorbenen, dem also der Besitz tatsächlich nicht mehr genommen werden kann, und den zu beneiden das Gefühl einer Schuld oder Ohnmacht einschliesst. Als Napoleon den Cäsar beneidete, wollte er nicht, dass dieser seines Ruhmes verlustig gehe, sondern da zweifelte er nur, ob er selbst einen ähnlichen Ruhm erlangen könnte und wusste bereits, dass er die höchste Staffel des Ruhmes, die Cäsar erklommen hatte, nicht mehr erreichen konnte. Cäsar konnte noch ein Gott werden, Napoleon wäre von den Weibern der Halle ausgelacht worden, wenn er sich hätte zum Gotte ausrufen lassen. Als aber der junge Cäsar den Alexander beneidete, war es ebenso die Fragwürdigkeit des eigenen Werts und Glückes und zugleich die Bitterkeit einer verloren gegangenen Unschuld. Wohl konnte Cäsar so berühmt werden wie Alexander, aber nur noch auf Kosten eines grösseren Verbrechens und Verrates, weil der Gleichen um ihn mehr

waren. Er erreichte Alexanders Ruhm, aber er stürzte darüber die Republik Rom.

Hier sei auch ein Wort über den Künstlerneid eingefügt. Denn die Künste und Wissenschaften bilden immer so etwas wie eine Republik der Geister, in der sich der Ehrgeiz der Gleichen, doch verschiedenartig Begabten, entfacht und entwickelt. Jeder strebt dem Höchsten zu und gleichzeitig ist es der Krieg aller gegen alle, die Wertbestimmungen aber sind schwankender als irgendwo sonst. Hier muss also der Neid üppig gedeihen, weil jeder den Erfolg des andern als eine persönliche Demütigung, Herabminderung seines Wertes empfindet. Man beneidet den andern zunächst nicht deshalb, weil er etwas erreicht hat, was man ihm nicht gönnt, sondern weil man es selbst nicht erreicht hat. Denn jeder Erfolg eines andern wird ein Massstab des eigenen Unwertes. Der Neid äussert sich hier auch oft als eine Eigenschaft der Faulheit. Kunst ist höchste Tätigkeit. Was einer dem andern in seinen Leistungen voraus ist, muss der andere nachholen, und er muss weiter und höher hinaus, wenn er ihm den Rang ablaufen will; und weil zu erwarten ist, dass auch jener inzwischen wieder ein Stück vorwärts gekommen ist, wächst die Arbeit, die er vor sich hat, um ein Beträchtliches. Auch wetteifern Zahllose mit ihm. Jeder neue Fortschritt seiner Kunst macht ihn zittern. Ist er träg, schwerfällig, unproduktiv oder alt, dann keucht er bleich und abgehetzt hinter dem Erfolgreichen daher. Plötzlich sieht er sich aus dem Kunsthimmel ausgeschlossen. Das war das Gefühl, das Bürger gegen Schiller, Schiller gegen Goethe, Raimund gegen Grillparzer hatte, und das einige von Heines besten Zeitgenossen in ihrem

Verhalten gegen ihn bestimmte. In der Kunst ist jeder Erfolg, der Leistung wie der Anerkennung, beschämend für die anderen. Soll man ihn also gelten lassen? Soll man sich schämen, wo man noch eben stolz sein Haupt erhoben hat? Dazu kommt, dass hier mehr als anderswo der Neid seine Eides- und Helfeshelfer findet, weil es so viele gibt, die sich gegenseitig trösten müssen. Der Künstler, der den Neid nicht kennt, muss nicht sowohl edelmütig als sehr stolz sein — oder grössenwahnsinnig — oder kritiklos. Er muss sogar indifferent sein, und das ist hier so gut wie impotent sein.

Der Neid, der in der Missgunst gegen den Besitzenden besteht, wird zu Feindschaft und Hass, aber setzt oft ganz harmlos mit der Kritik oder wissenschaftlichen Untersuchung ein. Die Besitzenden misstrauen daher aller Kritik und Wissenschaft, auch wenn sie Geschenke bringen, Regierungen, Priester wie Künstler. Es ist leicht, nicht neidisch zu sein, wenn man nicht kritisch ist. Denn wo der Neid sich gegen die Person des Besitzenden richtet, da ist immer die Kritik die Schrittmacherin des Neides. Diese Kritik kann doppelter Art sein. Entweder besteht sie in der Untersuchung und Beurteilung des Begünstigten oder im Ressentiment des Unterlegenen und Zurückstehenden. Der Neid, der nur in der Missgunst gegen den glücklich Besitzenden besteht, ist die Rache der Impotenz. Die typische alte Jungfer beneidet jede glückliche Braut, und der Missgünstige sieht in jedem seinen Feind, der Glück hat, gleichgültig wer es ist. Man muss diese Feindschaft aus Neid wohl unterscheiden vom Neide aus Feindschaft. Dieser wurzelt im

Selbsterhaltungstriebe und ist durch das Gefühl oder Bewusstsein bestimmt, dass jeder Erfolg des Feindes den Nachteil der eigenen Sache bedingt. Der General, der dem Feinde den Sieg nicht missgönnt, müsste schon beinahe ein Landesverräter sein. — Die Feindschaft hingegen aus Neid schafft erst künstlich Gegensätze durch das Bewusstsein oder Gefühl der Verschiedenheit im Glück. Mütter, die steril geworden sind, beneiden sogar ihre eigenen Töchter und hassen sie um ihr Liebesglück. Denn es schreit ihnen erst ihre Leere ins Gesicht. Was sie verloren oder nie besessen haben, sehen sie im Glücke des andern. Jedes Glück und jeder Erfolg ist ein Blatt ihrer Schande. Den Typus dieses Neidlings haben die christlichen Dichter in Judas Ischariot verstanden. Hebbel und Ibsen haben ihn gemalt: jener in Golo („Genoveva"), dieser in Yarl Skul („Die Kronprätendenten"), nämlich den Neid des aus den Himmeln der Liebe und der Macht Ausgestossenen. In einer andern Dichtung stellt Hebbel einen Impotenten dar, der wünscht blind und taub zu sein, und alle Bilder und Tonwerke in seinem alleinigen Besitze zu haben, zu gar keinem andern Zwecke, als zu verhindern, dass andere sie geniessen. („Ein Trauerspiel in Sizilien.") Diese Missgunst gegen jeden, der noch genussfähig ist, ist die Folge einer Impotenz, die sogar die Genussmöglichkeit der andern negieren will. Sie ist nicht selten bei Menschen, die die Jahre ihrer Genussfähigkeit in Not, Entbehrung und Niedrigkeit haben verstreichen lassen müssen, und die das Glück äfft, weil es kommt, wenn es nicht mehr genossen werden kann, und ihnen nun erst das Verlorene offenbart. Der verspätete Genuss macht Kümmerlinge, und Kümmerlinge sind Neidlinge, und der

Neid ist oft nichts weiter als die Scham vor dem Glücke. Sie wird renitent und äussert sich als Rache an denen, die noch geniessen können, um auch sie aus dem verlorenen Paradiese auszustossen. Was sind sie Besseres? „Mit was für Speise nährt der Cäsar sich, dass er so gross ward?" Warum Cäsar? Warum nicht Cassius? So spricht der Neid immer. Der Neid, der nur in Missgunst besteht, ohne Fähigkeit den Gegenstand seiner Sehnsucht zu erwerben, der sich endlich Luft macht in der Zerstörung des beneideten Objekts, äfft sich selbst und artet in Wahnsinn aus. Man kann die Schönheit oder Tugend eines anderen schänden, aber dadurch wird man selbst nicht schöner oder tugendhafter, sondern nur hässlicher und verworfener und merkt es meist erst, wenn es zu spät ist. Diese Zerstörungssucht äussert sich besonders gefährlich in der Liebesraserei der Ohnmächtigen (Sadismus) und wütet am Ende gegen den, von dem sie ausgegangen ist, das eigene Subjekt.

In reicheren und entwicklungsfähigen Naturen kann diese Art Neid schon deshalb nicht aufkommen, weil ihnen für jedes verlorene Paradies sich ein neues auftut, weil auf ihre Liebeszeit eine Heldenzeit oder Schaffenszeit kommt, weil ihre Körperkraft ersetzt wird durch Wissenschaft, Erfahrung, gesellschaftliche oder politische Tätigkeit, und ihre Jugend- durch Altersfreuden entschädigt werden. Sich immer neue Aufgaben stellen und immer neuen Genüssen zustreben, ist das beste, wo nicht einzige Mittel, sich gegen den Neid in der eigenen Brust zu wehren. Schon Leute, die im Alter gut essen oder trinken, sind nicht mehr so neidisch. Die Abstinenzler sind gewöhnlich Neidbolde; weil sie nichts mehr vertragen kön-

nen, predigen sie gegen den Alkohol. Denn in kein Gewand kleidet sich der Neid lieber als in das der Tugend. Sie ist das Ideal, wenn nicht die Religion der physisch oder geistig zu kurz Gekommenen, und sie wird fast immer durch hässliche Weiber vertreten, die die Liebe, welche sie nicht gefunden haben, sündhaft nennen. Chamfort behält wieder einmal recht: die Alten geben nur deshalb so gute Lehren, um sich zu rächen, dass sie selbst keine bösen Beispiele mehr geben können. Denn wenn einer nichts kann, nichts ist, nichts will, nichts hat, weder Kraft noch Mut, weder Liebe noch Kunst, weder Wissenschaft noch Religion, dann hat er wenigstens Moral — für die anderen.

Anders der Neid, der in dem Vergleiche des eigenen Wertes mit dem der Bervorzugten besteht. Er ist eine Art Trotz gegen die Ungerechtigkeit der Welt. Selbstverständlich missgönnt der Strebende dem andern, was nach seiner Ansicht eigentlich ihm selbst hätte zufallen müssen. Dieser Neid setzt sich fast immer in eine Kritik der menschlichen Institutionen oder des Schicksals um. Jemand weiss sich z. B. würdig, einen Posten zu verwalten, und es erhält ihn ein anderer, so wird er sofort anfangen zu fragen, welchen Faktoren dieser andere es verdankt, ihm vorgezogen zu werden. Er ist ein Nepot oder Schmeichler oder Charlatan, dann entscheidet also nicht das Verdienst, sondern ein Umstand, der mit der Tüchtigkeit selbst gar nichts zu tun hat. Mit dieser Kritik setzt auch die Skepsis gegen die göttliche Welteinrichtung jedesmal ein. In schwächeren und passiveren Naturen tritt diese Kritik nicht immer ins Bewusstsein und äussert sich oft nur in einer wehmütigen Betrachtung des eigenen Geschicks.

Ein passiv melancholischer Neid aber, der nicht kritisiert und revoltiert, weder gegen allgemeine Zustände noch gegen die bevorzugten Personen, der sich mit einem allgemeinen Fatalismus abfindet, hat zur Folge den Menschen zu schwächen, zunächst in seiner Stimmung zu deprimieren, sein Selbstvertrauen zu verringern, seinen Mut zurückzuscheuchen und ihn schliesslich auch konkurrenzunfähig, ja sogar impotent zu machen. Es entsteht der sogenannte Pechvogel, dem alles schief geht, und der sich damit abgefunden hat, dass ihm alles schief geht, und der nur durch eine gewisse Selbstironie sich aufrecht erhalten kann. Seine Neidlosigkeit ist also seine Schwäche. Jeder andere muss revoltieren in hämischer Betrachtung des Glücklichen und der Gründe seines Glückes. Soll er neidlos seine Erfolglosigkeit anerkennen, wenn ein anderer seine Früchte einheimst oder ihm im Lichte steht? Ist diese Neidlosigkeit nicht, wie die des Künstlers geradezu Selbstverrat, Zynismus oder Indifferenz? Sind es nicht die Ehrgeizigen, die ihre Vordermänner am wütendsten beneiden? Ist es nicht die Neidlosigkeit, die den Künstler immer droht, in den Abgrund des Dilettantismus zu stürzen, den Arbeiter ins Vagabundentum, weil sie den einen wie den andern aus dem Kreise der Wettbewerber hinausschleudert? Der Sklave hat nicht nötig seinen Herrn zu beneiden. Nach dem, was und wen ein Mensch beneidet, kann man unter Umständen die Höhe seines Geistes beurteilen, denn es ist die Höhe seines Strebens. Wer einen Achill beneidet, hat, wenn schon nicht die Tapferkeit, so wenigstens die Sehnsucht nach der Tapferkeit eines Achill. Es müssen also latente Kräfte des Heroentums in ihm stecken. Und wer einen grossen Zeit-

genossen beneidet, zeigt damit an, dass er mit ihm um die Palme seines Ruhmes ringen möchte, wenn auch vielleicht nicht ringen kann. Denn, wo die Gleichen sich trennen und die Ungleichen sich nähern, da wuchert der Neid.

Zwischen Neid und Gerechtigkeit entsteht nur dann ein Unterschied, wenn eine engere Konkurrenz nicht stattfinden kann. Ein Schriftsteller, der sich über den unberechtigten Erfolg und Ruhm eines talentlosen, leichtfertigen Generals empört, fühlt sich bei solcher Wut frei vom Neide und ist sogar von einer moralischen Leidenschaft getragen. Je mehr er selbst als Konkurrent in Frage kommt, um so mehr nähert sein Urteil, so gerecht es auch sein mag, sich dem Neide. Denn dieses Urteil selbst ist ja nur eine Form des Konkurrenzkampfes und der Neid die moralische Äusserung einer sehr wertvollen Erkenntnis vom unlauteren Wettbewerb. Denn ob die Kritik aus Neid, oder der Neid aus Kritik entsteht, ist im Entwicklungskampfe der Menschheit ein und dasselbe. Wenn Weiber sich gegenseitig ihre Toiletten neiden, so ist es schwer zu sagen, ob dieser Neid aus der Erkenntnis oder Ahnung oder umgekehrt aus dem Neide die Erkenntnis entsprungen ist: dass auf einer bestimmten Kulturstufe der Liebeserfolg eines Weibes nicht mehr abhängt von seiner Schönheit, Liebenswürdigkeit oder seinem Liebeswerte, und dass die schönere Toilette das schönere Weib aussticht, weil sie sich beide verhüllen müssen, und nun ihre Hüllen statt ihrer Leiber konkurrieren. Der Wert und Triumph aber der Toilette hängt nicht vom Reiz der Besitzerinnen ab, sondern vom Reichtum, der Schneiderin, der überflüssigen Zeit, also Dingen, die ausserhalb des eigentlichen Konkurrenzkampfes

liegen, so dass dieser schliesslich eine grosse Lüge geworden ist. Solcher Neid ist zunächst nichts anderes als die ins Gefühl übersetzte Erkenntnis oder das in Erkenntnis ausbrechende Gefühl der Scham, dass das Kleid den Menschen macht. Der Neid ist hier also die natürliche Folge eines missglückten oder irregeleiteten Strebens. Unter den modernen armen Schauspielerinnen revoltiert es geradezu, dass sie statt ihr Talent und ihren Liebreiz ihre Toiletten konkurrieren lassen müssen, und dass statt ihrer die Einkünfte ihrer Liebhaber die Konkurrenz machen. Alle Tugend kann nicht hindern, dass auch hier der Neid sein Haupt erhebt, nur dass dieser Neid selbst eine Tugend ist, die sich sogar mit dem Ordensbande der Wahrheit schmücken darf. Sind es hingegen die schöneren Weiber, die die schöneren Toiletten haben, so steigert sich naturgemäss der Neid der Hässlichen, weil jene ausser allem anderen nun auch noch diesen Vorzug besitzen.

Denn im höheren Sinne ist der Neid überhaupt der Exponent der Wahrheit und Gerechtigkeit. Es muss sich nicht immer um positive und persönliche Vorteile handeln, die den Neid auslösen. Indirekt kommt jeglicher für jegliches Ziel in Betracht. Wenn ein Untüchtiger siegt, sind alle Tüchtigen geschlagen. Auch der Künstler ist entwertet, wenn ein Charlatan in der Wissenschaft Erfolg hat, weil Dummköpfe zu Ansehen, Schwächlinge zu Macht, Niedrige zu Reichtum kommen. Ohne Neid im Busen kann der Edle und Fähige diesem Weltgetriebe gar nicht zusehen. Denn wenn er schon nicht selbst nach Ruhm, Reichtum, Macht strebt, so will er doch wenigstens, dass sie dem Würdigen oder dem, den er dafür hält, dem

nächst Verwandten im geistigen oder materiellen Sinne, zufliessen. Jeder Erfolg eines Untüchtigen, jeder unberechtigte Sieg bedroht den moralischen und dynamischen Bestand der Gesellschaft, denn er ist ein Affront gegen jede Tüchtigkeit. Je allgemeiner und öffentlicher das politische und geistige Leben wird, also mit der Demokratisierung der Gesellschaft, um so allgemeiner wird auch der Neid. Und zwar aus dem doppelten Grunde, weil immer mehr Menschen für dieselben Stellen in Betracht kommen, jeder Bevorzugte also eine immer grössere Zahl von Mitbewerbern aussticht; und weil die Erkenntnis von seinem Unwert, seinem Erfolge, von seiner Wirksamkeit und seinen Mitteln immer allgemeiner wird. In einer wohl organisierten aristokratischen Gesellschaft hat der Neid den kleinsten Spielraum. In der Demokratie wird er nur dadurch eingedämmt, dass sich statt der Stände Berufe ausbilden, und eine derartige Spezialisierung entsteht, dass schliesslich keiner mehr den anderen übersehen noch beurteilen kann, was aber die sehr traurige Folge hat, dass sich der Gerechtigkeitssinn abstumpft. Denn es ist für ein Volk nicht gleichgültig, wie Erfolge entstehen, und wie lange und wie allgemein es sich den Sieg Unfähiger gefallen lässt. Es charakterisiert die Regierung und Staatsverfassung jeglichen Landes nicht nur, welche Politiker und Minister Glück haben, sondern auch, welche Romane und Theaterstücke unter ihr zum Erfolge kommen, ja selbst, welche Mädchen auf den Bällen die meisten Tänzer finden. Weil nämlich die ganze Kultur eines Volkes davon abhängt und seine Macht, dass die Schönsten, Besten und Tüchtigsten nicht die Mauerblümchen in der Gesellschaft bilden, davon, ob sie

am allgemeinen Streben teilnehmen können oder gleichgültig, höhnisch und neidvoll beiseite stehen müssen, ob die Geister mit oder gegen die offizielle Macht gehen, ob sie mit lauteren oder unlauteren Mitteln konkurrieren können, ob der Strom der allgemeinen Tüchtigkeit und Schönheit eines Volkes erhöht oder abgedämmt wird. Denn die Folge dieses Zustandes ist immer Entartung oder Revolution. Ein Volk darf sich nicht allzulange im Neide verzehren, wo es noch zu handeln und zu streben gilt. Auch der Neid ist eine Kraft des Gemütes und drückt ein bestimmtes Mass von Lebensenergie aus. Aber diese Kraft muss sich in Taten, Erkenntnissen und in einer wirklichen Konkurrenz der Werte auslösen können, sonst schlägt sie noch einmal nach innen, vergiftet die Säfte und verpestet das ganze Leben eines Volkes. Der Neid gegen die Vorrechte eines entarteten oder sich überlebenden Adels ist ein Zeichen, dass noch Adel im Volke selbst ist, dass sich der Adel oder die Kraft der Unteren dem der Oberen angefangen hat zu vergleichen und zu fühlen. Wenn er sich in einer Umwälzung Luft machen kann, so tritt die gesündere und tüchtigere Klasse an Stelle der Entarteten, und es können neue Kulturwerte geschaffen werden, ein neuer Wettstreit kann beginnen. Kommt es aber niemals dahin, werden die Zustände künstlich und fälschlich erhalten, und wird der Neid des Selbstbewusstseins immer wieder entwürdigt und zurückgeworfen, dann ist das ein Zeichen, dass ein Volk angefangen hat zu erstarren.

Der Neid ist ein Kulturfaktor, mit dem jede Verfassung und jede Regierung zu rechnen hat, indem sie ihm Ventile schafft. Denn nur nach Dingen strebt der

Mensch, um die er andere, Einzelne oder Gruppen, beneiden darf. Eine hässliche und gefährliche Leidenschaft wird der Neid erst, wenn er die Grenzen des Strebens einengt, statt zu erweitern, wenn er der Halbbruder der Ohnmacht ist, wenn er den Streit aller gegen alle ankündigt und nur noch der Ausdruck niedrigster Habsucht ist.

Er kann hemmen und Kräfte entfesseln, er begleitet den Niedergang und den Aufstieg eines Volkes, er ist der Sohn des Todes und des Lebens, zugleich ein Schänder und Entwickler der Kraft. Der Neid charakterisiert nicht den Menschen, dem er eignet, sondern er wird selbst charakterisiert eben durch diesen Menschen und seinen Wert.

Grausamkeit.

Die vielen Grausamkeiten, mit denen sich die Presse in der letzten Zeit zu beschäftigen hatte (in den Kasernen und Schulen, in der Justiz und Erziehung), haben zu den merkwürdigsten Untersuchungen über dies Thema Veranlassung gegeben. Da viele dieser Grausamkeiten ebenso sinnlos als unmenschlich sind und die Grenzen überschreiten, bis zu denen eine nicht gar zu wilde Phantasie gehen kann, so spotten sie scheinbar aller Erklärung und Vorstellungsmöglichkeit. Um sie aber dennoch erklären zu können, glaubt man, einzig eine krank gewordene Sinnlichkeit könnte auf dergleichen Wahnsinn verfallen.

Man hat Jahrhunderte lang die Macht, die vielen Schleichwege, die eine gewaltsam unterdrückte Sinnlichkeit nimmt, verkannt oder übersehen, bis schliesslich das Studium der Pathologie in dies dunkle Gebiet des Seelen- und Sinnenlebens einiges Licht brachte. Das war, namentlich für die Konventionellen, die sich von selbst nichts Ungewöhnliches denken können, eine Offenbarung, die Offenbarung, schlechthin. Und da wir alle zehn Jahre einen Schlüssel zu besitzen glauben, der uns alle Türen der Seele, der Natur und der Geschichte, auch der Politik, Religion und Gesellschaft aufschliesst, so glauben wir dann jedesmal, sämtliche Probleme gelöst zu haben oder lösen zu können. Vor-

dem war's die Vererbung, dann die Suggestion, Willensübertragung, die alles erklären musste. Heute ist's die Liebe, und da vielfache Perversionen modernen Lebens, moderner Kunst und Literatur diesen Bestrebungen entgegenkommen, so sind manche unserer Gelehrten und Schriftsteller geradezu gebannt von dieser neuesten Formel, die plötzlich auf alles passen muss.*) Eine kranke oder heimliche Liebe muss immer herhalten, wenn etwas Unerklärliches erklärt werden soll. Wenn ein Vater seinem Jungen eine Maulschelle gibt, so macht er sich schon des Sadismus verdächtig.

Ich bin der allerletzte, der die grosse Macht der Liebe über unser ganzes Leben, oft in den unscheinbarsten Äusserungen, wo man sie kaum noch sucht, leugnete, so wenig wie ich die grosse Macht des Willens verkenne, auch dort noch, wo er scheinbar sich selbst ausgeschaltet hat. Ich leugne auch nicht, dass in vielen Fällen der letzten Zeit erotische Perversität die offenkundige oder geheime Ursache der Grausamkeiten ist. Nur meine ich, dass uns damit noch nicht alles erklärt ist. Nun wird erst wieder die Liebe selbst oder der Wille das Problem, das der Lösung harrt. Im übrigen aber darf man darüber nicht das Leben selbst übersehen. Über solchen Problemen übersieht man nämlich zuweilen die einfachsten Erscheinungen.

Was die Grausamkeit betrifft, so hat man ganz vergessen, dass eine ihrer Quellen die D u m m h e i t ist, genauer die Unwissenheit. Wir nennen sehr viele Taten grausam, weil sie uns grausam quälen, obwohl sie gar

*) Z. B. Hans Rau in seinem Buche über die Grausamkeit. Berlin, Verlag von H. Barsdorf. 1903.

nicht grausam sind in der Seele des Urhebers. Wir sind sehr nervös und empfindlich geworden, und deshalb ist für uns das Gebiet der Grausamkeit so weit hinausgerückt. Was wir grausam nennen, war im Mittelalter kaum mehr als ein harmloser Scherz oder doch eine Selbstverständlichkeit im Verhältnis von Ehegatten, Erziehern und Zöglingen, in der Justiz und Armee. Und es ist geradezu lächerlich, all dergleichen Dinge, die uns, wenn wir sie lesen, vielleicht peinlicher berühren als die Opfer selbst, auf geschlechtliche Verirrung zurückführen zu wollen. Es geht nicht einmal an da, wo es am verführerischsten ist, im Geschlechts- und Eheleben selbst. Als Siegfried der Held seine Kriemhild arg zerbläute, weil sie geklatscht hatte, tat er es doch wahrlich nicht aus erotischer Verirrung, wie moderne Psychologen mit Sicherheit prognostizieren würden.

Denken wir an einen sehr gewöhnlichen Fall, die Grausamkeiten der Kinder, namentlich gegen niedrige kleine Tiere. Ein Junge, der einen Käfer zerpflückt, ist deshalb allein weder grausam noch entartet. Er tut dies, wie er etwa ein Stück Papier auch zerpflückt, ohne sich etwas dabei zu denken. Spieltrieb und Neugierde sind die gewöhnlichen Ursachen, auch der Beschäftigungstrieb, Unruhe, Beweglichkeit. Es gehört sogar zu den grössten Ereignissen des kindlichen Lebens, wenn ihm eines Tages die Mama oder die Gouvernante sagt, dass das Tierchen überhaupt dabei Schmerzen empfindet. Wie würde dir das nun gefallen, Kurtchen, wenn ich dir deine Beine und Arme ausrisse? Darüber hat Kurtchen noch nie nachgedacht. Er weiss auch gar nicht, wie das ist, aber er hat sich doch schon einmal in den Finger gepieckt oder gestossen und

schliesst nun ganz folgerichtig, dass das noch viel mehr schmerzen muss. Er kommt sich jetzt wie ein grosser Sünder vor und tut's vielleicht nie wieder, falls er sich der Wissenschaft nicht wieder im Spiel entschlägt.

Die tiefste Quelle alles Mitleidens ist das Wissen um den andern, wie auch die tiefste Quelle alles Wissens das Mitleiden ist, weshalb man an die sogenannten guten dummen Leute nur mit Vorsicht glauben soll. Durch Mitleid wissenskundig, singt Wagners Parsival. Bei dem niederen Volke vertritt das Mitleid geradezu die Intelligenz. Durch das Mitleid erhält es seinen Anschauungsunterricht vom Wesen anderer Naturen, der Brüder, der Nachbarn, der andern überhaupt, selbst fremder Völker und Rassen und am Ende der ganzen lebendigen Natur. Und ebenso macht das Wissen mitleidig. In höheren Schichten vertritt die Intelligenz wieder die Moral. Ich glaube, Larochefoucauld war es, der den Ausspruch getan hat, wir würden mehr Mitleid mit dem Wurme haben, wenn wir ihm ins Auge schauen könnten. Heute freilich übertreiben wir vielfach das Mitleiden mit den Tieren auf Kosten der Menschen. Kurtchen erfährt gleich von seiner Mama eine übertriebene und einseitige Wahrheit: denn es fühlt wie du den Schmerz. Es ist aber doch nicht dasselbe, ob man einen Wurm oder Kurtchen in zwei Hälften schneidet. Die Schmerzfähigkeit wächst mit der Höhe und Kompliziertheit des Organismus, und bei den höheren Geschöpfen mit der Verfeinerung der Nerven. Der Wurm lebt dann doppelt fort, während Kurtchen diese Prozedur weniger gut verträgt.

Wie sehr die Unwissenheit die Grausamkeit bedingt,

zeigt die Geschichte. Die schlimmsten Greueltaten werden stets gegen Individuen anderer Rassen, Religionen, Klassen, Stände geübt, die man nicht für volle Menschen ansieht, und von denen man nichts weiss, nichts wissen will. Man denke an die Verfolgungen der Neger, Juden, Ketzer, Sklaven, an die Bauernschindereien usw. Und sofern diese anderen Rassen und Klassen niedriger Art sind, sind sie auch im allgemeinen weniger empfindlich. Das können wir noch heute jeden Tag sehen: viele der Krankheiten und Empfindlichkeiten ihrer Herrschaft halten die Diener für Übertreibungen und Lüge, lächerliches Gehabe, weshalb die unteren gegen die oberen Klassen genau so grausam sind als umgekehrt jene gegen diese. Man kennt die Flüche Schopenhauers über die Kutscher, die ihn bei seinen Arbeiten durch ihr Peitschengeknall gestört und grausam gequält haben, wie denn der geistig Arbeitende in einer ihm fremden und feindlichen Umgebung stets gemartert wird, oft besonders von denen, die seinem Herzen am nächsten stehen. Aber kein Kutscher hat mit der Peitsche geknallt, eigens um den Philosophen zu quälen. Er würde diese Empfindlichkeit gar nicht verstanden haben, so wenig wie Kurtchen die Schmerzen des Käfers versteht. Auch das Tier kann man nicht grausam nennen, denn ihm fehlt das Bewusstsein vom Leiden der andern, die es nur fressen oder kampfunfähig machen will, deren Seelengeschichte es gar nicht interessiert.

Das Verhältnis der Geschlechter verfeinert sich mit dem besseren gegenseitigen Verständnis. Der beste Mann, wenn er nur gröberer Natur ist als seine Frau und diese nicht genug versteht, wird und muss sie auf tausend-

fache Art quälen, ohne dass er es weiss; wie umgekehrt die bravste Frau tausend Mittel hat, ihren Mann zu martern, wenn sie sich nur der Aufgabe entzieht, auf seine Eigenart einzugehen. Deshalb sind die ersten Jahre der Ehe oft Kriegsjahre, und die Ursache des Gezänks ist gewöhnlich der reine Unverstand. Sie fallen sich gegenseitig auf die Nerven, und jeder hält die Empfindlichkeit des anderen für lächerliche Anmassung oder Heuchelei. Auch viele Grausamkeiten gegen das Kind sind nur zu erklären aus unserer grossen Unkenntnis seiner Psyche. Die Menschen würden schaudern, wenn sie plötzlich begriffen, was sie bei aller Liebe in ihrem Unverstand mit ihren eigenen Kindern, namentlich in den Entwicklungsjahren, anrichten. Da wir das Kind so ziemlich zur Rechtlosigkeit verurteilt haben, unsere eigene Kindheit aber so schnell zu vergessen pflegen und das Leiden des andern nur dann verstehen, wenn es sich in einer uns verständlichen Sprache äussert, so wissen wir nicht, was wir ihm antun, zumal wenn wir noch seine Schmerzensrufe gewaltsam unterdrücken. Könnten die Tiere reden, so würde ein grosser Teil aller Tierquälereien von selbst aufhören. Stumme Tiere, wie Fische und Würmer, werden wohl am längsten auf humane Behandlung warten müssen.

In allen diesen Fällen gibt es Grausamkeit nur für den sie Leidenden, nicht für den sie Übenden. Wir dürfen diesem auch nicht aufs Konto setzen die Grausamkeiten, die er aus Zwang oder vermeintlichem Zwang begeht. In unserem gesellschaftlichen Organismus und unserer Staatshierarchie fordert ein Druck den andern. Der Büttel, der eine befohlene Strafe ausführt, ist deshalb noch nicht

selbst grausam, wenn es natürlich auch nicht gerade mitleidige Seelen sind, die sich zum Büttel hergeben. Der Lehrer, der Unteroffizier glaubt oft hart sein zu müssen, weil es die Disziplin erfordert, oder er tritt, weil er selbst getreten wird. Der Druck von oben auf ihn zwingt ihn zum Druck nach unten, oft ohne Willen, zuweilen sogar gegen seinen eigenen Willen. Des Mitleids muss er sich entschlagen, weil er das Leiden, das er andern, besonders Untergebenen und Gegnern, ersparen möchte, selbst leiden müsste, wenn auch vielleicht in anderer Form. Der Kutscher, der Zugtiere grausam behandelt, tut es vielleicht, weil er selbst einen Rüffel oder Strafe bekommt, wenn er nicht rechtzeitig an Ort und Stelle ist. Dasselbe gilt bei allen Vorgesetzten, die schliesslich abgestumpft werden gegen die Last und die Leiden der unteren Schichten. Weshalb, wenn man die Grausamkeit bekämpfen will, man sich fast niemals an den allein halten darf, der sie übt. Der Hauptmann, in dessen Kompagnie Soldatenmisshandlungen vorkommen, ist oft schuldiger als der Unteroffizier, dem sie nachgewiesen werden.

Auch die Grausamkeiten des Fanatismus sind vielfach nur die Vollstreckungen eines höheren Willens, als dessen Arm sich der Strafende fühlt. Ich kann mir Inquisitoren denken, die selbst blutige Tränen geweint haben bei den Qualen, welche sie ihren Opfern auf der Folter zugefügt. Sie waren durchaus mitleidig mit dem armen Ketzer, der noch nicht den rechten Glauben hatte und ohne diese Tortur unmittelbar in die Hölle fahren musste. Genau mit denselben Begleitgefühlen strafen wir oft unsere Kinder, die, so meinen wir, sonst nicht die richtige Moral

und Wissenschaft haben. Es ist also Aberglaube und nicht Grausamkeit. Der Arzt, der in blühendes Fleisch schneidet, ist ja auch nicht grausam, sondern er tut es zum Besten der Kranken, wenn wir auch nicht verkennen dürfen, dass oft grausame, auch sadistische Grundtriebe bei der Berufswahl bestimmend werden. Wer kein Blut sehen kann, wird nicht Arzt. Dass bei der Krankenpflege noch andere Motive als solche der Barmherzigkeit und Schwesterlichkeit mitwirken, wird in manchen Fällen der Kriminalistik grell beleuchtet. Und das ist kein Wunder, da sich die menschliche Natur nirgends ganz ausschalten lässt. Oft wird die Grausamkeit die Ursache des Berufs, oft auch der Beruf die Ursache der Grausamkeit. Denn jeder Beruf hat seinen Zwang, seine Logik und Ästhetik, seine Sonderinteressen und sein Sonderrecht, wird sich Selbstzweck und überschreitet seine Sphäre. Am Ende interessieren sich Arzt und Jurist nur noch für den schönen Fall und behandeln ihn mit grösserer oder geringerer Gleichgültigkeit gegen den, bei dem er vorkommt. Eine lebensgefährliche Operation wird zum ästhetichen oder intellektuellen Genuss.

Dasselbe gilt bei der zweiten grossen Hauptquelle der Grausamkeit: dem Willen zur Macht. Nur um andere Völker, Stände und Individuen seine Macht fühlen zu lassen, immer deutlicher und empfindlicher fühlen zu lassen, wird der Mensch erfinderisch in der Qual. Auch hier wird die Macht oft erst die Ursache der Grausamkeit. Fast alle Tyrannen sind grausam, so sie nicht von vollkommener Reinheit des Herzens und umfassenden Geistes sind, d. h. den ganzen Umkreis ihrer Macht umfassend. Nichts verdirbt den

Menschen schneller als eine Macht, die er nicht übersehen kann, und der er kein höheres Ziel steckt. Dann übt er sie nur noch, um die zu quälen, über die er sie hat. Selbst beim Marquis de Sade haben wir noch zu berücksichtigen, dass er dem Zeitalter der Volksknechtung angehört, das auf die Gefühle der Opfer weder in der Politik noch in der Gesellschaft irgendwie Rücksicht nahm, und diese kein Vergnügen zu hoch bezahlt fand, die Tränen der Niederen aber kaum mitzählten, und dass sich damals schon die Rache der Revolution vorbereitete. Eine verderbte Erotik reicht also hier allein nicht aus, alles zu erklären. Gleichgültigkeit gegen die Opfer, Verachtung und Rache haben auch de Sade mitbestimmt. Die Macht wirkt ferner verderblich, weil sie sich gewöhnlich auch nur halten lässt durch Grausamkeiten, indem sie alles das niederreisst, was ihren Strom aufhalten oder eindämmen will. Wer sich nur durch Gewalt halten kann, wird auch gewalttätig, und wenn er ein Engel wäre. Das wird die Tragödie aller Tyrannen, die uns aber nicht unbekannt ist, denn von Äschylos bis Schiller und Hebbel sind die Dramatiker voll von ihr, und nicht müde sind die Philosophen aller Zeiten geworden, mit den Dichtern zu erklären, dass der Kronreif am Ende das Gehirn versengt, das er umschliesst.

Dass der Wille zur Macht auch die L i e b e beherrscht, haben neuere Psychologen und Pathologen dargetan. Die Grausamkeiten in der Liebe beruhen zum Teil freilich nur auf vorübergehenden Nervenstörungen. Die Seele des grausam Liebenden weiss oft nichts davon, in seinen freien Stunden weiss auch sein Leib nichts davon, er ist zuweilen ein so humaner und feiner Mensch, dass wir, wenn in Prozessen

und Krankengeschichten seine Exzesse ans Tageslicht kommen, uns diese seine Handlungen mit seiner Person gar nicht vereinigen können. Aber im übrigen ist es gerade die Liebe, die die angeborene Grausamkeit und den Blutdurst des Menschen, die Bestie im Menschen, mit elementarer Gewalt hervorbrechen lässt. Die Grausamkeit ist so verwandt der Liebe, dass in ihr sich zuweilen erst das wahre Wesen der Liebe verrät. Sie ist die Wollust der vollkommenen Herrschaft über das andere Wesen, das der Grausame ganz sich zu eigen machen, in seine Gewalt bringen, das er verschlingen will, wie ja ursprünglich bei den niedersten Organismen Fressen und Lieben, Zerstören und Lieben ein und dasselbe und noch heute in ihrem Zusammenhange nicht vergessen sind, wie die Redensart zeigt, einen fresslieb haben. Die Grausamkeit ist vielleicht ein Atavismus dieses Zustandes. Oder sie ist die Wut darüber, dass dieser Zustand nicht mehr erreicht werden kann, und dass sie sich untauglicher Mittel bedient, oder auch nur das äussere Mittel oder Symbol seelischen Verschlingens und Herrschens, und am Ende die Strafe des anderen Individuums dafür, dass es sich zu einem selbständigen, nicht mehr verschlingbaren Wesen gemacht hat. Die Grausamkeit aus Rache, auch aus Geschlechtsrache, ist zuletzt immer ein Ohnmachtsmotiv.

Es hängt mit der Liebe zusammen und dem Willen zur Macht, oft aber sehr indirekt, und ist jedenfalls nicht ganz dasselbe, dass die Grausamkeit häufig nur die Äusserung eines ästhetischen Gefühls wird durch die Freude, die wir an allen Kraftproben und der Betätigung der Aktivität haben, z. B. in der Arena, auf der Jagd, bei

Stier- und Gladiatorenkämpfen, wo wir gar nicht oder wenig an die Qualen des gehetzten Tieres oder Menschen denken, wohl aber den Triumph des Siegers sehen. Es ist dieselbe Freude, die jeder Sportsmensch an dem Siege eines Rades, eines Autos, eines Bootes hat. Wo es sich um Überwindung der rohen Materie, beim Boot oder Rad, handelt, kommt nur die Geschicklichkeit des Siegers zur Geltung. Aber auch der moderne Sport fordert zahllose Menschenleben, über die das Auto hinwegsaust, und in jedem Wettkampfe gibt es Überfahrene, d. h. Überholte, die ihre Niederlage vielleicht ebenso grausam empfinden, als der Gladiator im Zirkus. Interessant sind unsere Empfindungen bei halsbrecherischen Kunststücken der Seiltänzer und Kreisradler. Dass diese Übungen halsbrecherisch sind, macht unser Vergnügen, ein Sturz aber wäre unser Entsetzen. Unser Vergnügen besteht zum Teil eben darin, dass wir sicher sind, dass der Athlet oder Kunstreiter bei seiner halsbrecherischen Tätigkeit nicht stürzt. Alle die Grausamkeiten aber, die vorausgegangen sind, beim Training, durch das ganze Leben dieser Leute, die schon von Kindheit an unter Grausamkeiten auf ihren Beruf hin erzogen werden, das liegt beim Vergnügen jenseits unseres Bewusstseins, auch wenn wir davon wissen; die meisten aber wissen es gar nicht.

Viele Grausamkeiten, sagte ich am Anfang, sind nur Grausamkeiten für den L e i d e n d e n, nicht für den Tuenden. Bei andern ist es umgekehrt. Der Tuende ist grausam, der Leidende aber empfindet seine Lust dabei (z. B der Masochist), oder doch keinen Schmerz. Mancher Künstler hat sich schon über eine verreissende Kritik gefreut, weil sie ihm

Vorteil brachte, so wie sich mancher Regierungsbeamte über die Angriffe der liberalen oder demokratischen Presse freut, weil sie das beste Mittel ist, seine Beförderung in Anregung zu bringen. Auch die Grausamkeiten des Berufslebens ertragen viele mit einer gewissen Freudigkeit und Bereitwilligkeit. Und in der Liebe vollends und in der Religion ist Leiden und Wollust oft ein und dasselbe. Wird der Leidende oder wird der Leiden Bereitende abgestumpft, so muss sich natürlich die Grausamkeit verstärken und raffinieren. Die Grausamkeit der Justiz und Politik wird daher ein Gradmesser für das, was ein Volk alles vertragen kann.

Die Grausamkeit ist wissende Macht und wird ein Entwicklungsfaktor des Menschen, für Intellekt und Gefühl zugleich. Man wird grausamer oder mitleidiger, je mehr man die Leidensfähigkeit des andern kennt. Der tiefste Mensch ist auch der grausamste Mensch, und am grausamsten ist man gegen den, den man am tiefsten liebt. Der tiefste Mensch ist aber auch der, der das grausamste Leid erfährt, denn die Leidenssphäre hat sich vergrössert durch das Wissen vom Leide, durch Erinnerung und Furcht, durch Reflexion und Erkenntnis; für den Tuenden und Duldenden zugleich. Deshalb sind Frauen grausamer als Männer; weil sie grausameres Leid erfahren, deshalb sind sie auch mitleidiger, und deshalb ist die Grausamkeit der Liebe so nah benachbart. Denn es gibt ein Maximum des Schmerzes wie der Grausamkeit, und das kann nur erreicht werden durch den, der sein Opfer genau kennt, und zwar durch den Überschlag der gesamten Leidensgeschichte und die Steigerung

der Leidensfähigkeit seines Opfers — in der Liebe nach Zärtlichkeiten und nach der Erhöhung des Selbstbewusstseins — und endlich durch Hinzufügung eines Leidens, das alle vorangegangenen Leiden in sich einschliesst, eines Leidens, an dem alle Leidensstationen rekapituliert werden können (was nur der Priester, der Künstler, der Liebhaber vermag). Die pessimistischen Religionen sind aus der Grausamkeit geboren. Den höchsten Grad der Grausamkeit erreicht der Mensch in der Selbstpeinigung durch die wollüstige Betrachtung seines Leidens und die Aufsaugung des gesamten Inhalts eines Leidens in allen seinen Phasen. Denn die Wollust der Neugier versteint das Mitleid noch gegen sich selbst. Wo der Mensch das über einen andern, viele oder die ganze Menschheit vermag, übt er seine inhaltreichste Rache, erfährt er seinen grössten Triumph, hat er sein Machtbewusstsein aufs äusserste gespannt. Der Herr von vorgestern, der gestern Sklave war und heute wieder Herr ist desselben Menschen oder derselben Klasse oder Rasse, hat den Umkreis der Grausamkeit durchlaufen, den ihm Kultur und Intelligenz um seinen Horizont geschlagen.

Die Grausamkeit ist einzuschränken, aber niemals aus der Welt zu schaffen. Sie nimmt mit der Entwicklung eben nur raffiniertere Formen an. Sie gehört zum Wesen des Menschen. Darwin erinnert daran, dass das Hervortreten der Schneidezähne beim Lachen noch eine Angewohnheit aus unserer Raubtierzeit ist. Das Lachen ist also nur verfeinertes Fletschen. Wenn Mädchen uns liebenswürdig anlächeln, zeigen sie gern die Zähne, um daran zu erinnern, dass sie in der Brautnacht auch beissen können.

Das Leiden des andern ist es, das die L u s t d e s G e n i e s s e n d e n erhöht. Im Angesicht des Todes hielten die Römer mit Vorliebe ihre Gastmäler ab: Wir leben. Das Bewusstsein von denen, die sich nicht mehr der Sonne freuen, gab ihnen erst das rechte Hochgefühl des Lebens. In jedem Konkurrenz- und Wettkampfe zeigt sich dasselbe. Je schwerer das Training, je mehr auf der Strecke geblieben sind, je grösser ist der Triumph des Siegers.

Nach Nietzsche ist die Grausamkeit überhaupt die älteste Festfreude. Auch die Grausamkeit wider sich selbst, und besonders diese. Sie entspringt dem Hochgefühl dessen, was der Mensch sich selbst zumuten darf. Gewisse Grausamkeiten werden dann nur gegen den höher Stehenden angewandt, der durch Tapferkeit das Recht zu ihnen erlangt hat. Es zeichnet aus, Schmerzen lachend ertragen können: erst im Kriege, später in der Religion (der Priester kasteit sich mehr als der Laie), noch später in der Wissenschaft, die zeitweilig eine Kunst wird, Leiden und Entbehrungen zu ertragen. Und um zu dieser A u s z e i c h n u n g würdig zu machen, wurde die Erziehung gerade der Edelsten oft so grausam, wie einst zum Kriege, so später zur Priesterschaft, dann zur Wissenschaft und heute zum Sport. Nur dass hier den Strafen und Leiden das Entehrende fehlt. Wenn alle Kinder in der Schule geprügelt werden, dann überwindet das einzelne leichter die Schmerzen und wetteifert darin, sie zu ertragen. Auf unserer Kulturstufe ist es natürlich nicht mehr nötig, zu töten, um die wahre Lebenslust zu empfinden. Es gibt feinere Mittel der Überwindung. Die Grausamkeit des Siegers entspringt zuletzt aus der Lust der Überlegenheit, die des Schwächlings aus der

Rache. Die aber ist oft nur eine verspätete lang zurückgehaltene Antwort, die Reaktion auf ein Leiden, woran, der es zugefügt, schon wieder vergessen hat. Ob der Sieger aber die Überlegenheit wirklich hat oder sie sich nur vorspiegelt oder gar nur vorspiegeln lässt, ist dabei zunächst ganz gleichgültig.

Lebensrausch, Neugierde, Rache gegen Höhere, die früher gequält haben, Verachtung gegen Niedere, um deren Leiden man sich nicht kümmert, Erziehung gegenüber den Gleichen zur Würde der Kriegsgenossenschaft, Unwissenheit gegen Fremde, deren Leidensfähigkeit man nicht kennt, das erhöhte Bewusstsein von andern und ihrer Geschichte: das sind die Zugänge in diese finstere Höhle.

Deshalb soll man sich auch nicht so sehr an die einzelnen Handlungen als an die Ursachen der Grausamkeit halten. Die Menschheit sichert sich vor ihr nur dadurch, dass sie sich selbst aus dem Stande der Unfreiheit erhebt. Wenn sich ein Volk verprügeln lässt, soll es sich nicht wundern, dass seine Büttel barbarisch werden. Es erzieht sie erst dadurch zur Roheit und ist dann entsetzt über sie. Es liegt zuweilen am System und nicht am Büttel. Wir möchten ja heute auch wieder gern zur Prügelstrafe und zu anderen Mittelalterlichkeiten zurückkehren. Ich glaube nur nicht, dass uns das gerade sehr verfeinern wird. Was uns heute entsetzt, zeigt uns nur, was wir möglich gemacht haben. Wer Grausamkeiten erträgt, ist oft schuldiger und verderbter, als der sie übt. Es ist ein Zeichen hochstehender Kultur, wenn selbst Befehle in höflicher Form erteilt werden können, und Roheiten nicht mehr den

Betroffenen, sondern den schänden, der sie ausübt und jenen nur, weil er sie sich gefallen lässt. Es ist auch die einzige Moral, die den Schwachen schützt, ohne den Starken zu schwächen.

Gerechtigkeit und Strafe.

Jeder gerechten Justiz liegt das Prinzip der Gleichheit zu Grunde. Es muss nicht die allgemeine Gleichheit sein. Auch bei der Klassen- und Ständejustiz herrscht innerhalb des Standes und der Klasse dasselbe Prinzip der Gleichheit. Hat der Adelige auch sein besonderes Gericht, wird er nach anderen Grundsätzen beurteilt, als der Bürger oder Bäuer, mag er Vorrechte haben, so viel er will, und manches sich gestatten dürfen, wofür jeder andere bestraft wird, so ist diesem seinem Gericht und diesen seinen Gesetzen doch jeder Adelige in gleicher Weise unterworfen. Nun wird das Prinzig der Gleichheit zwar zu allen Zeiten durchbrochen durch Vetternschaft, Macht, Einfluss und direkte Bestechung. Aber dies wird auch zu allen Zeiten bitter empfunden, und nichts pflegt ein Volk so zu beunruhigen, als Rechtsungleichheit und Willkür vor Gericht. Denn alle Bürger und alle Stände haben das lebhafte Interesse, sich so viele Rechtsgarantien als möglich zu verschaffen, die Ungleichheit vor Gericht einzudämmen, womöglich aus der Welt zu schaffen.

Gibt es keine Sondergerichte mehr, dann ist bei einer demokratischen Verfassung volle Rechtsgleichheit ausgesprochen, denn der oberste Rechtsgrundsatz lautet: Vor dem Gesetze ist jeder gleich,

Standesunterschiede finden nicht statt. Damit ist die allgemeine Rechtsgleichheit ausgesprochen, und ihre Durchführung bildet einen wichtigen Teil des politischen Lebens. Jeder ist gleich vor dem Gesetze, das heisst, er wird oder soll ohne Ansehen der Person für dasselbe Vergehen dieselbe Strafe erleiden. Und ein naiver Rechtsglaube meint, dass damit aller Gerechtigkeit Genüge getan sei, sofern nur das Prinzip auch Wirklichkeit geworden ist, und die Gleichheit tatsächlich durchgeführt wird. Jede abweichende Erfahrung beunruhigt das Rechtsgewissen des Volkes, wie wir ja in jüngster Zeit zu beobachten Gelegenheit hatten. Und als wir im Falle des Prinzen Arenberg wieder einmal bemerkten, dass ein Prinz auch vor Gericht anders behandelt wird, als ein Prolet, da taten wir sehr gekränkt, wiewohl wir viel schlimmere Fälle der Rechtsprechung, wenn es sich um Arbeiter oder Proleten handelt, doch mit einiger Befriedigung oder wenigstens mit Gleichgültigkeit zur Kenntnis genommen haben. Tatsächlich also ist nicht jeder vor dem Gesetze gleich.

Aber nehmen wir einmal an, dem wäre so. In der Phantasie können wir ja ebenso kühn als gerecht sein. In Deutschland gibt es nur noch wenige Personen, nämlich unsere Bundesfürsten, die über dem Gesetze stehen. Die Republik ist noch konsequenter und kennt wenigstens im Prinzip vor dem Gesetze überhaupt keine Ausnahme. Tun wir noch ein übriges und denken wir uns die Richter von vollkommener Gerechtigkeit und Weisheit, unbestechlich und keinem Einfluss zugänglich, die jeden Angeklagten nur nach der Tat beurteilen und keine anderen Sprüche

fällen, als solche, welche jeder rechtlich denkende Mensch anerkennen muss. Wäre das nun Gerechtigkeit?

Das erste, was wir erfahren, ist, dass diese Gerechtigkeit Schranken hat schon hinsichtlich der Ausführbarkeit, denn auch die Nürnberger henken keinen nicht, es wäre denn, dass sie ihn kriegen. Alle Gerechtigkeit nützt nichts, so lange es Verbrecher gibt, die sich dem Gerichte und der Strafe zu entziehen wissen. Und dann nützt auch die Gerechtigkeit nichts, wenn die Strafe nicht imstande ist, auf den Verbrecher Eindruck zu machen, also unwirksam bleibt.

In ganz bestimmten Fällen trifft einfach eine Strafe nicht. Denken wir etwa an die Ehrenstrafen. Um an seiner Ehre bestraft zu werden, muss man doch erst eine Ehre haben. Wer an der Ausübung bürgerlicher Ehrenrechte kein Interesse hat, empfindet es nicht als eine Strafe, wenn ihm diese Ausübung untersagt ist. Es wird ihm z. B. das Recht aberkannt, öffentliche Staats- und Ehrenämter zu bekleiden. Er will ja aber gar keine bekleiden, er hat nicht den geringsten Ehrgeiz, nicht einmal eine Aussicht, die solchen Ehrgeiz erwecken könnte. Fünfundzwanzig Prozent der Bürger fehlen gewöhnlich an der Wahlurne. Was tut es ihnen, wenn sie nicht wählen dürfen? Oder gar das passive Wahlrecht: bei uns kommt auf hunderttausend wahlberechtigte Bürger im allgemeinen ein Gewählter. Nehmen wir an, dass im bürgerlichen Leben eines Menschen zehnmal gewählt wird, meinetwegen fünfzigmal; denken wir, dass jedesmal fünf Kandidaten aufgestellt werden — und es sollen immer verschiedene sein, was alles doch schon recht ungewöhnlich ist —, dann handelt es sich im

ganzen um zweihundertfünfzig Männer, die von hunderttausend in Frage kommen, gewählt zu werden. Dazu nehmen wir noch fünfhundert, die gern in Frage kommen möchten, und denken wir uns noch dreimal so viel, die möglichenfalls in Frage kommen könnten, dann bleiben immer noch Dreiviertel der Wähler, die nie in Frage kommen, für die das passive Wahlrecht gar keinen Sinn und Inhalt hat, die weder Zeit noch Laune, noch Ehrgeiz, noch Begabung, noch Aussicht haben, in ein Parlament gewählt zu werden.

Nun erreichen wir ja freilich vieles nicht und ertragen es mit Gleichmut, werden aber sehr empfindlich getroffen, wenn wir, was wir weder wollen noch können, auch nicht mehr dürfen. Wer zum Beispiel nie in seinem Leben nach Bückeburg gekommen ist, kann darüber ganz ruhig sterben und sich vielleicht getrösten, dass er Grösseres und Schöneres gesehen hat. Aber er würde sich vielleicht doch schwer kränken, wenn ihm plötzlich von Rechts wegen untersagt würde, nach Bückeburg zu reisen. In diesem Moment bekommt nämlich Bückeburg plötzlich eine ungeahnte Bedeutung, weil man sich alle Möglichkeiten ausrechnet, die einem Bückeburg bereisenswert machen könnten. Es können Geschäfte, Interessen, Vergnügungen in Bückeburg locken, Verwandtschaft und Liebe kann dort wohnen, und es ist sogar zu wetten, dass in neun von zehn Fällen Bückeburg jetzt wirklich Bedeutung und Wichtigkeit erhält, so dass jenes Verbot als Schädigung empfunden wird, was ja der Zweck der Strafe war. Ganz abgesehen davon, dass das Verbotene immer auch das Lockende ist. Wenn aber einer gelähmt ist und über-

haupt nicht mehr reisen kann, weder nach Bückeburg noch sonst wohin, oder wenn er sich wo anders hinreichend wohl und zufrieden fühlt und tatsächlich kein Interesse an Bückeburg hat, dann hat dies Verbot und die darin ausgesprochene Strafe keinen spezifischen Inhalt mehr und steht nur auf dem Papier.

Und dies gilt für einen gar nicht kleinen Teil des Volkes in bezug auf alle Ehrenstrafen. Wer doch keine Aussicht hat, Ehren zu erlangen, der ist auch nicht bestraft, wenn er sie nicht erlangen darf. Die Leute auf niedriger Steuerstufe, in den grossen Städten schon der Mittelstufe, werden doch niemals Geschworene, Schöffen, Vormünder, Kuratoren usw. Die Orden und Titel, deren Besitz abgesprochen werden kann, bekommen sie in den meisten Fällen nicht, auch wenn er ihnen nicht abgesprochen wird. Die Ehrenstrafe lautet vielleicht nur auf drei Jahre, in Wirklichkeit aber ist der Bestrafte auf ewig verdammt, und wäre es in diesen drei Jahren auch ohne dies, selbst wenn nicht bestraft. Er darf nicht Rechtsanwalt oder Notar sein. Wenn er seinen Assessor nicht gemacht hat, kann er's auch ohnedies nicht sein. Das Verbot, in das Reichsheer oder in die Marine einzutreten, sieht auch nicht jeder als ein Unglück an. Was hat ein Krüppel für einen Schaden davon, dass er nicht Offizier werden darf, oder ein Stummer, wenn man ihm das Reden verbietet? Man sieht also, dass sehr viele Menschen vermutlich den Unterschied gar nicht bemerken werden, ob sie nun die bürgerlichen Ehrenrechte haben oder ob sie sie nicht haben. In Wirklichkeit handelt es sich ja bei den Ehrenstrafen zum grösseren Teil doch nur um

den Ausschluss von Privilegien, die ohne dies nur wenigen vorbehalten sind, so dass viele Menschen auch sonst gar nicht in der Lage sind, den Unterschied zu fühlen, ob sie diese Strafe leiden oder nicht.

Die erste sichtbare Grenze aller Gleichheit und Gerechtigkeit liegt also nicht oben in der Gesellschaft, sondern unten, wo schon durch die Unmöglichkeit, Strafen zu erleiden die Gleichheit aufgehoben ist. Wir sehen dies noch deutlicher an der vielleicht kitzlichsten Stelle der Gerechtigkeit, nämlich in bezug auf Geldstrafen. Zum nicht geringen Teil stehen sie bekanntlich nur auf dem Papier. Nicht wenige sind in der glücklichen Lage, Staat und Gericht einen dauernden, passiven und immer erfolgreichen Widerstand entgegensetzen zu können, indem sie niemals weder Steuern noch Polizei- oder Gerichtsstrafen bezahlen. Gerechtigkeit in Ehren, aber sie muss auch exekutabel sein. Wo nichts ist, hat nicht nur der Kaiser sein Recht verloren, sondern das Recht selbst hat kein Recht mehr. Die wirtschaftlich Schwächsten können sich also am wirksamsten an diesen Racker von Staat rächen.

Und sogar die Freiheitsstrafe hat oft geringe oder gar keine Wirksamkeit für alle diejenigen, denen es in der Freiheit noch schlechter geht als im Gefängnis, und die hier allein mit Sicherheit etwas zu essen finden. Daraus haben die Heisssporne des Strafprinzips gefolgert: wenn das also keine Strafen sind und nichts nützen, dann müssen empfindlichere angewendet werden. Sie schwärmen für Grausamkeiten der Justiz, insbesondere für Prügel. Aber abgesehen von allem anderen, gerade die Tiefststehenden, um die es sich doch zunächst handelt,

werden auch hier wieder am wenigsten getroffen. Denn sie sind an Prügel gewöhnt, und oft schon so stumpfsinnig geworden, dass sie selbst diese Strafe nicht mehr empfinden; und sie werden sie um so weniger empfinden, je mehr sie an sie gewöhnt sind. Wie weit es die Menschen in der Ertragung von Körperstrafen bringen können, das zeigen die Chinesen, die uns ja heute als leuchtendes Beispiel vor Augen stehen. Und hier liegt, meine ich, vor allem die sogenannte „gelbe Gefahr". Wenn wir nämlich erst mit den Chinesen erfolgreich im Stumpfsinn wetteifern, besonders in der Bedürfnislosigkeit und im Ertragen von Übeln, dann werden sie selbstverständlich im ersten Ansturm unsere Kultur über den Haufen rennen, sobald sich dieser Völkerstrom über die Erde ergiesst und an der Arbeitskonkurrenz teilnimmt. Wenn wir hingegen keine Chinesen werden und dieser Konkurrenz dadurch ausweichen, dass wir uns zu einem ganz andern Menschheitsideal heranbilden, dann hat es auch weiter keine Gefahr mit ihnen. Denn die Masse war noch nie eine Gefahr gegenüber einer kulturell höher stehenden Rasse, Völkerschaft oder Kaste. Je mehr ein Volk verprügelt wird, um so weniger wird Prügel als Strafe empfunden, selbst wenn sie noch als Übel gilt.

Die Prügelstrafe ist immer eine Roheit, wenn angewandt an schwachen und empfindlichen Menschen, gegenüber rohen und unempfindlichen Menschen aber muss sie bis zur Roheit und Brutalität gesteigert werden, wenn sie überhaupt noch wirken soll. Denn Stumpfsinn ist noch immer der beste Schild gegen die Unbill dieser Welt. Den Leuten da ganz unten kommt man am wenigsten

mit der Strafe bei. Andererseits kann man auch nicht die Untersten zur Norm machen, damit auch sie die Gerechtigkeit erfahren und mit Rücksicht auf die aller Unempfindlichsten die Strafmittel verschärfen, die dann aber um der Gerechtigkeit willen auch an dem weniger Stumpfsinigen angewandt werden müssen. Umgekehrt, die Gerechtigkeit, die auch die Höheren mit einbeziehen will, muss ihnen ihre Mittel anpassen, hat also die Tendenz, die Strafmittel zu verfeinern. Sonst versündigt sie sich an der Humanität, und das ist in diesem Falle ihre eigene Mutter. Von der Rechtsgleichheit wäre an sich gar nichts zu halten, sie wäre sogar die weit gefährlichere Barbarei, wenn sie nämlich nicht dazu diente, über Recht und Gerechtigkeit hinaus zu höheren Kulturzielen zu führen, wenn sie weiter nichts täte, als um der Gerechtigkeit willen die Hochstehenden herabzuziehen, statt die Tiefstehenden hinaufzurücken, die Empfindungen abzustumpfen, statt zu verfeinern. Man kann ein zartes Komtesselein doch nicht zu Tode prügeln, weil für dasselbe Vergehen dasselbe Mass von Prügel von einem rüden Burschen gerade als mässige Hautberührung empfunden wird. Und was macht man gar mit jenem, die Prügel als Wollust empfinden? Soll man sie belohnen, weil sie Verbrechen begangen haben?

Ein ganz anderer Gleichmacher ist schon der Tod. Die Todesstrafe muss aber, wenn sie wirken soll, für die grössten Verbrechen aufbewahrt bleiben. Auch dem Tode gegenüber ist die Empfindung der Menschen eine sehr gemischte. Sie hängt ab von dem, was dem einzelnen das Leben wert ist, und was er zurücklässt. Die

Furcht vor dem Tode ist freilich in den untersten Schichten am grössten. Indessen hören die Schrecken vor dem Tode auf bei dem, der wie das Vieh nur in der Gegenwart lebt oder nicht weiter als bis an die nächste Stunde denkt. Ein tapferes Herz aber hat noch immer sich bewährt in der Überwindung der Todesfurcht. Die Todesstrafe hat für ganz junge Leute, besonders wenn sie mutig sind und dem Tode noch nicht bangend ins dunkle Auge geschaut haben, weitaus nicht so viel Fürchterliches wie für ältere und nachdenkliche Leute, wie ja doch auch zum Heroismus eine Portion Leichtsinn gehört. Die modernen Hinrichtungsformen sind oder sollen doch wenigstens keine grausamen Martern sein. Die Qualen, die dem Tode vorangehen, sind sicherlich bei den Stumpfsinnigsten nicht die grössten. Die Todesfurcht selbst hängt beim Verbrecher natürlich auch ab von dem, was er nach dem Tode fürchtet, also seinem Glauben. Daher muss sich in den christlichen Staaten der „Gläubige" relativ strenger bestraft fühlen als der „Zyniker". Weit entfernt, eine Gleichheit zu bedeuten, ist der Tod und mithin die Todesstrafe erst recht eine grundsätzliche Verschiedenheit unter den Menschen. —

Also gerade nach unten hin liegen die grössten Wälle der Gerechtigkeit. Auch im umgekehrten Sinne, nämlich positiv, sofern die Strafe noch trifft, und dann wirkt sie oft ungemein verstärkend durch die näheren Umstände, und besonders durch die Schwierigkeit sich wieder zu erheben, wenn man gefallen ist. Das gilt besonders für die Geldstrafen, die oft ruinös wirken. Wenn der Richter einen Angeklagten zu hundert Talern Geldstrafe verurteilt, so

meint er damit „hundert Taler“ und sonst nichts. Diese hundert Taler haben aber ein sehr verschiedenes Gewicht, je nach der Kasse, der sie entnommen werden müssen. Sie können den Verlust wirtschaftlicher Selbstständigkeit bedeuten, die Strafe zahlloser Entbehrungen, das Opfer vieler Genüsse, oder auch nur eine kleine Unbequemlichkeit und endlich eine Bagatelle oder auch gar nichts. In Pressprozessen ist mit ihnen zuweilen eine glänzende Reklame bezahlt, die man nicht billiger haben kann; die Strafe wird also zum Lohn. Auch die wirtschaftlichen Folgen der Gefängnisarbeit sind grundverschiedene. Hans Leuss hat in seinem Buche „Aus dem Zuchthause“ auf die schwere Gefahr der Unwirtschaftlichkeit dieser Arbeit hingewiesen, die wirtschaftlich weder betrieben noch auf den Markt gebracht wird. Für den wirtschaftlich Rückständigen ist das die denkbar schlechteste Erziehung, da sie seinen späteren Erwerbtrieb lähmt. Für den Reichen hingegen, der nach seiner Entlassung wieder auf einen ganz andern wirtschaftlichen Boden gestellt ist, und für den der Verdienst in der Strafanstalt gar kein ökonomisches Interesse hat, ist diese Unwirtschaftlichkeit seiner Arbeit völlig gleichgültig.

Derselbe Unterschied liegt in dem Verlust von Zeit, den jeder Prozess beansprucht, und den die Freiheitsstrafe bedeutet. Für den Müssiggänger ist diese Strafe keine Wesenheit, während sie für den vielbeschäftigten Arzt oder Kaufmann von unberechenbarem Schaden und mit Nachteilen verbunden ist, die oft in gar keinem Verhältnis zu seinem Verbrechen stehen. Die Freiheitsstrafe kann also kein Mass der Gerechtigkeit sein. Schliesslich

kommt doch in Betracht, ob und wie der Bestrafte den Verlust von Lebenszeit einholen kann. Was sind sechs Monate? Wenn einer noch fünfzig Jahre zu leben hat, ein Prozent seiner noch übrigen Lebenszeit; am Ende seines Lebens sind sie ein leichter Schatten in der Erinnerung. Wenn er aber nur noch zwei Jahre zu leben hat, sind es fünfundzwanzig Prozent, der vierte Teil seines Lebens, den man ihm geraubt hat; er ist also für dasselbe Verbrechen fünfundzwanzigmal so schwer bestraft worden. Nur, dass er es nicht weiss, wie lange er noch leben wird, lässt ihn diese Ungerechtigkeit während der Verbüssung nicht deutlich empfinden, wenn er nicht gerade alt oder schwer krank ist. Dann aber ist die Verbüssung derselben Strafe um so viel schwerer und ungerechter als für einen kräftigen jungen Menschen. Während andererseits mit dem Tode der um so mehr gestraft wird, dem der Jahre mehr genommen werden: dem Jüngling werden Jahrzehnte, dem Greise vielleicht nur Monate oder Wochen vom Lebensfaden abgeschnitten.

Ferner hängt die Strafe natürlich ab von der Distanz, die sich auftut zwischen dem Leben in der Freiheit und dem im Gefängnis. Und nun trifft den in günstiger Lebenslage Befindlichen die ganze Härte der Strafe. Wer sich jeden Genuss und jede Bequemlichkeit, die unsere Kultur bietet, leisten kann, empfindet das veränderte Leben, die Entbehrung von tausend kleinen Genüssen, an die er sich gewöhnt hat, die völlige Veränderung aller Lebensgewohnheiten als eine so grosse Brutalisierung, dass seine Gesundheit des Leibes und der Seele dauernden Schaden erleiden muss. Die Beschrän-

kung der Lektüre zum Beispiel, die für den Analphabeten gar keine Strafe ist, kann dem geistigen Menschen ein unerträgliches Übel sein. Wer einem sogenannten freien Berufe lebt, der Müssiggänger ebenso wie der Künstler wird durch den Zwang und die Disziplin im Gefängnis auf eine ganz andere, tiefere Stufe der Lebewesen gedrückt. Unter der Zuchthausarbeit kann der an schwere körperliche Arbeit Gewöhnte nicht in demselben Masse leiden, wie der Gelehrte, der, statt Bücher zu schreiben, Wolle zupfen muss.

Von der Verschiedenheit des Eindrucks körperlicher Strafen war schon die Rede. Es ist ein Unterschied, ob jemand zum Tode oder zu fünfundzwanzig Stockschlägen verurteilt wird. Wenn er aber an diesen fünfundzwanzig Stockschlägen oder an ihren Folgen stirbt, dann ist er tatsächlich zum Tode verurteilt worden.

An dieser Stelle ist auf etwas hinzuweisen, was auch für die Schulstrafen von grösster Wichtigkeit ist: nämlich den bedeutungsvollen Unterschied zwischen dem Erleiden der körperlichen Strafe selbst und dem Erwarten dieses Leidens. Ein Junge, der wegen einer Unart plötzlich, ehe er sich's versieht, vom Lehrer „zehn aufgezogen" bekommen hat, leidet unter diesen zehn Streichen nicht entfernt so, als wenn er zu diesen zehn Schlägen erst verurteilt wird und sie dann nach einer bestimmten Frist in Empfang zu nehmen hat, nach Schulschluss oder am nächsten Tage, unter allerlei feierlichen Vorbereitungen. Im Interesse der Gerechtigkeit liegt es, zwischen Urteil und Exekution eine gehörige Zeit verstreichen zu lassen, und alle Vorbereitungen zu treffen, dass dem Delinquenten nicht mehr und nicht weniger geschieht, als ihm zugemessen war. Der

Lehrer oder der Gefängnisaufseher, der in der Erregung zuschlägt, kann sich ja in der Zahl der Schläge leicht vergreifen. Es kommt dann gewöhnlich nicht so genau darauf an. Hingegen bei einer feierlich vorbereiteten Exekution, wo der Zorn längst verflogen ist und auch gewöhnlich der nicht schlägt, der verurteilt oder den Fall zur Anzeige gebracht hat, ist das nicht so leicht möglich. Aber dafür ist die Strafe auch eine ganz andere geworden und hat einen Charakter bekommen, der sich namentlich durch seine Nebenumstände wesentlich unterscheidet, und sie wirkt um so grausamer, je länger der Zeitraum ist, der zwischen Anzeige, Strafe und Ausführung liegt, je peinlicher die Vorbereitungen zu dieser Strafe sind, und je nervöser ihr Opfer ist. Und es wird um so nervöser, je empfindlicher, zarter und verletzlicher es in seinen Gefühlen und in seiner Ehre ist. Nicht zuletzt entscheidet hierüber die Lebhaftigkeit des Bewusstseins und der Phantasie, dass das Opfer die Strafe um so schrecklicher empfindet, je stärker ihr Vorgeschmack ist. Dass die Angst vor einem Leiden oft schlimmer ist, als das Leiden selbst, weiss jeder, der mit dem Arzt zu tun hat. Mancher stirbt nur aus Angst vor einem Leiden, das er gar nicht hat, und zuweilen bekommt er es sogar zufolge der Aufregungen und der Suggestion, weshalb gewissen Leuten nichts unzuträglicher ist, als die Lektüre medizinischer Bücher. Man nennt diesen Zustand Hypochondrie; aber diese Krankheit ist die Folge der Fähigkeit, zukünftige oder eventuelle Leiden im voraus zu leiden. Wer zuviel nachdenkt und gewissenhaft ist, ist selten von besonderem Mut. Ein Leiden, das erst ins Bewusstsein getreten, bevor

es wirklich erfolgt, ist ein ganz anderes, als ein unmittelbares Leiden. Es tritt aber um so leichter ins Bewusstsein, je bekannter die Natur dieses Leidens ist. Also bei Wiederholungen, sofern das Individuum nicht abgestumpft wird. So mancher geht nur deshalb an einer Operation zugrunde, weil ihm diese vorher angekündigt werden musste und ihn die Qual der Erwartung schon vorher aufgerieben hat. „In acht bis zehn Tagen," sagt zuweilen der Arzt, „wenn Sie sich erst gekräftigt haben, wollen wir das vornehmen," und dann wundert er sich vielleicht, wenn sein Patient sich in dieser Zeit nicht gekräftigt hat. Zu den besonderen Grausamkeiten moskowitischer Büttel gehört es, jeden Knutenhieb erst anzukündigen, ehe er herniedersaust, was in Wirklichkeit immer einen Doppelhieb bedeutet. Ich bin überzeugt, dass die Distanz zwischen Urteil und Exekution, die Spannung der Erwartung und Furcht vor Strafen bei nervösen Menschen von leicht beweglicher Phantasie, besonders in der Schule, wesentlich zur Verbreitung der Flagellomanie in unserer Zeit beiträgt, namentlich in den Jahren während und unmittelbar vor der Pubertät; zumal wenn dabei noch zugleich das Schamgefühl mitverletzt wird, also bei gemeinsamem Unterricht von Knaben und Mädchen, und wenn Urteil und Strafe vom anderen Geschlechte oder in Gegenwart des anderen Geschlechts erfolgt. Und zwar um so mehr, je differenzierter und geistig entwickelter ein Mensch ist, denn der Niedrige schämt sich auch weniger.

Ebenso wirkt eine längere Untersuchungshaft auf den Nervösen und von vielerlei Interessen in Anspruch genommenen, dem Strom des Weltgetriebes plötzlich Entrissenen

völlig aufreibend und wird oft weit fürchterlicher empfunden, als die Strafzeit selbst. Mancher verteidigt sich auch deshalb so schlecht vor Gericht, weil er völlig aus seinem Gleichgewicht gekommen ist. Würde die Gerichtsverhandlung der Anklage auf dem Fusse folgen, dann würde er sich weit ruhiger und vernünftiger benehmen, oder seine Erregung sähe doch natürlicher aus, und seine Worte fänden mehr Glauben. Nach Jahr und Tag ist er entweder hypernervös oder stumpf geworden. Er verteidigt sich entweder gleichgültig und muss sich zur Entrüstung erst stimulieren, oder er macht faule Ausflüchte, spielt eine üble Figur und verschlechtert seine Situation. Und doch ist die Selbstverteidigung vor Gericht, genau wie die Moralität selbst, oft weit mehr Sache der Intelligenz und Erfahrung, des Temperaments und der Gesundheit, als der Kriminalität. Und gleichwohl ist es auch hier wieder die Gerechtigkeit, die die Voruntersuchung so lange hinschleppen muss, um Material so viel und so gewissenhaft als möglich zu beschaffen, wenn auch nicht verkannt werden darf, dass Motive der Grausamkeit hier mitwirken. Denn man will den Sünder erst mal mürbe machen. Hier wird die Ungerechtigkeit der Gerechtigkeit so recht augenscheinlich, weil diese Übel den Unschuldigen, der angeklagt ist, genau so treffen, wie den Schuldigen. Bei erhöhten Rechtsgarantien steht sich sogar der Unschuldige sehr viel schlechter, als der Schuldige, weil, was diesem günstig, jenem schädlich wird. Denn um so vorsichtiger wir sein müssen, einen Schuldigen schuldig zu sprechen, um so vorsichtiger müssen wir auch sein, einen Unschuldigen unschuldig zu sprechen.

Die Furcht vor der Strafe hängt graduell ab sowohl von des Menschen Fähigkeit sie zu ertragen und zu überwinden, als auch von der Möglichkeit, ihr zu entgehen. Hier ist der Kleinbürger am schlechtesten gestellt, da er nicht die Mittel hat, die Richter und die öffentliche Meinung zu beeinflussen, sich gut zu verteidigen, zu fliehen wie der Reiche; und auch nicht so leicht in der Menge untergeht, verschwinden kann, die Spuren seiner Täterschaft verwischen wie der Vagabund und selbst schon der Arbeiter. Der Kleinbürger ist fast immer zu fassen.

Jede Strafe hat oder soll die Nebenwirkung der Ehrenschändung haben, denn sie drückt eine gesellschaftliche Minderwertigkeit aus. Es ist eine Schande, bestraft zu werden, aber doch nur für den, der in einem Milieu lebt, wo sie schändet. Die Schande wirkt progressiv nach oben. Je höher einer steht, um so mehr wird er durch die Strafe geschändet. Sie wächst nach der Zahl seiner Bekannten und derer, die von dieser Strafe erfahren und ihn um der Strafe willen verachten. Wer unter Verbrechern lebt oder auch einsam, losgelöst von Familie und Gesellschaft, erleidet diese Entehrung nicht, während von ihr vernichtet werden kann, wer einen lebhaften Verkehr hat und von vieler Menschen Achtung innerlich und äusserlich abhängt. Kann er es einrichten, dass keiner seiner Bekannten von seiner Strafe Kenntnis erlangt, kann er es glaubhaft machen, dass er eine längere Reise ins Ausland antritt, dann leidet er vielleicht nicht gerade an dieser Missachtung, aber um so mehr an der Angst, dass seine Strafe eines Tages doch ans Tageslicht kommt. Hat er endlich das Glück, unter lauter Spiessbürgern zu leben,

die den sittlichen Wert eines Menschen nur nach seiner Unbestraftheit beurteilen, ist er gar selber so ein Spiessbürger, dann bedeutet eine selbst geringe Strafe gesellschaftlichen Bann, wirtschaftlichen Ruin, sittliche Herabminderung und bürgerlichen Tod, hat also eine Tragweite, die weder das Gesetz noch die Gerechtigkeit gewollt haben kann.

Je angesehener er ist, um so grösser ist natürlich die Aussicht, dass sein Fall an die Öffentlichkeit kommt und die Strafe ihn trifft. Zufälle spielen da zuweilen eine merkwürdige Rolle. An der Tat des einen nimmt niemand ein Interesse, an der des anderen alle Welt. Das kann an der Tat, das kann aber auch in der Persönlichkeit, und es kann endlich in der Berichterstattung liegen, indem der Reporter nur in Ermangelung wichtigeren Stoffes, oder weil er gerade der Verhandlung beigewohnt hat, den Fall in die Zeitung bringt. Wird dieser aber sehr berühmt, dann hat der Bestrafte wieder Vorteile von seiner Verbreitung. Denn je mehr Leute davon erfahren, je ausführlicher darüber berichtet wird, und je eindringlicher sie sich damit befassen, um so mehr hat er auch Aussicht, im Bewusstsein der Zeitgenossen Verständnis, Teilnahme, Erklärung, Mitleid und sogar Entschuldigung zu finden. Die Zeitgenossen erfahren dann die näheren Umstände der Tat, und diese Wissenschaft wirkt fast immer mildernd im Urteil, weil sie das Menschliche in ihre Kreise zieht. Wenn die Welt weiter nichts erfährt, als dass der Kaufmann X wegen Betrugs angeklagt und verurteilt worden ist, dann hat der Kaufmann nur Schande von dieser Mitteilung. Wenn aber dieser Betrugsfall wochen- oder monatelang die Spalten

der Zeitungen füllt, wenn tausend Einzelheiten zur allgemeinen Kenntnis kommen, dann nimmt die Welt schliesslich Teil an dem Schauspiel des Prozesses wie an einem Schauspiel. Wir können uns nicht lange mit einer Sache beschäftigen, ohne menschlich und gemütlich von ihr bewegt zu werden. Darin allein liegt auch der sittliche Wert der Öffentlichkeit des Gerichtsverfahrens. Denn der Fall ist so schliesslich ein Mensch geworden und ein Schicksal, namentlich in Prozessen, die Herz und Phantasie zu erregen geeignet sind; weshalb es zu den Reklamemitteln gehört, namentlich politische und literarische Prozesse möglichst ausführlich in die Presse zu lanzieren. Man kann als Verbrecher einen ähnlichen Ruf geniessen, wie als Künstler, und seinem Zeitalter ein Sittlichkeitsfaktor werden. In berühmten und grossen Fällen geht manch ein Verbrecher ins Zuchthaus mit dem Bewusstsein, bestraft, aber nicht entehrt zu sein. Besonders wenn es eine Gruppe von Menschen gibt, und die gibt es schliesslich fast immer, welche sich seines Falles aus irgendeiner Tendenz heraus bemächtigen. Wird er von einer Partei angegriffen, dann wird er meist auch von einer andern ebenso energisch verteidigt. Grosse Prozesse sind übrigens, oder werden fast immer Tendenzprozesse. Und politische Prozesse vollends sind selten etwas anderes, als Parteiprozesse. Dass aber ein Prozess Tendenz- oder Parteiprozess wird — was dem Angeklagten an der öffentlichen Achtung unter Umständen oft eben so viel einbringt, als es ihn in der Strafe schädigt — das hängt viel seltener mit der Art des Verbrechens, seiner Tat, als mit der Persönlichkeit des Angeklagten zusammen, seiner

Stellung, seiner Zugehörigkeit zu einer Partei oder Kaste. Die Schwere der Strafe hängt auch noch ab von den Freunden, die sie tragen helfen, die sich mitgestraft oder getroffen fühlen, wie die Anhänger politischer Grössen, oder die aus Freundschaft, Mitleid, Bewunderung, Menschlichkeit den Gefallenen wieder aufrichten müssen, deren Leiden also das Gewissen des Verurteilten belasten. Wenn auch die einzelne Strafe dieselbe bleibt, so wird sie schon dadurch eine verschiedene, je nachdem das Erleiden der Strafe mehr oder weniger isoliert werden kann. Selbst das Zuchthaus erträgt sich leichter, wenn man seine Familie versorgt weiss, seine Zukunft gesichert, und unbesieglich die Liebe und Achtung derer, an denen einem gelegen ist, zumal wenn diese sich erst so recht bewähren oder verfeinern im Verlaufe von Prozess und Strafe. Umgekehrt, der Mann, der sich auf die Treue seiner Frau, seiner Kinder, Anhänger und Freunde nicht verlassen kann, wird gleich an seiner Geschlechts-, Familien-, Standes- und Berufsehre mit bestraft.

Sehr viele Strafen treffen den Verbrecher nicht seiner Niedrigkeit wegen, andere nicht seiner Grösse wegen. Ein philosophisches Gemüt kann so erhaben über dieser Welt Händel sein, dass es von vielen Dingen gar nicht mehr berührt wird. Ein Sokrates ist ebenso gross im Gefängnis, wie auf dem Markt. Wer ein Verbrechen gar nicht als solches ansieht, wie besonders der politische Verbrecher, und sich vielmehr durch seine Tat den Bürgerkranz verdient zu haben glaubt, kann mindestens nicht in seiner Selbstschätzung durch die Strafe herabgedrückt werden. Er geniesst sie vielmehr als Martyrium und steigt

in den eigenen Augen und denen seiner Freunde. Ehre und Schande sind Werturteile unter Gleichen oder Gleichartigen. Wer die Menschen verachtet und nicht als seinesgleichen ansieht, entbehrt an ihrer Ehre nichts. Die Gleichheit vor dem Gesetz hat zur Voraussetzung die Gleichheit derer, die vor die Schranken des Gerichtes treten. Aber es sind Ungleiche in jedem Betracht. Wie sollte es also für sie eine Gerechtigkeit der Gleichheit geben! Es genügt nicht einmal, dass einem kein Unrecht geschieht, er darf auch keines zu erleiden glauben. Denn dann erleidet er es schon wirklich. Entweder ist dann sein Rechtsgefühl auf ein ganz anderes Instrument gestimmt, oder die Rechtsmittel haben sich derartig zugespitzt und verfeinert, dass bei ihrer Anwendung die faktischen Verhältnisse nicht mehr zur Anwendung kommen. Ob die Maschen des Gesetzes zu weit oder zu fein geworden sind, niemals mehr schmiegt sich das Netz dem Leibe der Bürgerschaft bequem an. Die Empfindlichkeit der Haut macht, dass es eine Fessel und Qual wird.

Nicht nur in seinen Ursachen ist jeder Fall verschieden, auch in ihren Folgen ist jede Strafe verschieden. Sie hat jedesmal einen ganz andern Sinn und andersartigen Inhalt. Vollkommene Gleichheit vor dem Gesetz wäre demnach die vollkommenste Ungleichheit und Ungerechtigkeit.

Die Gerechtigkeit ist eine negative Tugend, genau wie die Objektivität in der Kunst, die Vorurteilslosigkeit in der Wissenschaft. Es sind Notbehelfe und Kontrollen, um wenigstens an den Aussenwerken keine Versehen zu

machen und uns vor allzu gröblicher Willkür zu schützen. Weiter aber auch nichts. Die Gleichheit vor dem Gesetz muss die Norm nach oben vorschieben, sonst schändet sich die Menschheit um eines Phantoms willen. Da wir in der Praxis nicht all zu sehr individualisieren können und diese Individualisierung schon an unserm Unvermögen und unserer Unkenntnis scheitert (wer kennt alle Umstände und Folgen!), so muss es im Wesen der Gerechtigkeit liegen, uns allmählich von der Justiz überhaupt zu befreien und damit auf eine neue und höhere Kulturstufe zu erheben. Gerechtigkeit darf nicht nur eine Befreiung von der Ungleichheit der Stände bedeuten, sondern auch von der der Individuen, und sie muss zur Freiheit führen.

Freiheit und Gleichheit lautete die Parole der französischen Revolution. Durch die Freiheit wollte man zur Gleichheit gelangen. Erst die Freiheit und dann die Gleichheit. Aber nicht aus der Freiheit folgt die Gleichheit, sondern vielmehr umgekehrt aus der Gleichheit die Freiheit. So lange es ganz äussere Bollwerke der Freiheit gibt, wie in der Ungleichheit der Stände, wird das Individuum niemals zu seinem Rechte gelangen, das dadurch nicht nur beschränkt, sondern auch in seiner Individualität normiert wird. Diese Bollwerke mussten und müssen erst einmal fallen. Aber damit ist die Ungleichheit der Menschen in ihrer ganzen Nacktheit dargetan, wie niemals in Kasten oder Ständen, deren Mitglieder ja immer die Gleichartigen sind, welche als gleich behandelt werden müssen und wollen. Nun erst, da diese gleichmachenden Bildungen und Ringe aufgelöst sind, kommt der einzelne

Mensch heraus, der nur noch individuell zu seinem Rechte gelangen kann. Jetzt erst erkennen wir das Trugbild der Gleichheit und Gerechtigkeit, das entstehen muss, wenn der Mensch in seiner Einzelheit herausgeschleudert und trotz seiner Einzigkeit zu einem „Gleichen" gemacht wird von etwas, das es nicht gibt, das es weniger noch gibt, als die Gleichartigkeit im Bannkreise eines Ständerechts. Zu seinem Rechte kommt der Mensch jetzt nur noch, wenn er sich über das Recht selbst erhebt und aus einem Bürger ein eigenes Wesen wird, eine Welt, die nur aus sich selbst heraus beurteilt und gerichtet werden kann. Denn Gerechtigkeit kann es nicht geben im Banne des Rechts.

Die Individualisierung des religiösen Gefühls hat im Zeitalter der Reformation den Ruf erhoben, dass einst jeder sein eigner Priester sein soll. Die Individualisierung des Rechtsbewusstseins muss dahin führen, zu fordern, dass jeder einst sein eigener Richter sein wird.

Die Schuld des Opfers.

In den letzten Jahren ist eine Reihe von Prozessen an uns vorübergezogen, in denen die Opfer der Verbrechen unserer Antipathie fast noch sicherer waren, als die Verbrecher selbst. Für diese hatten wir zuweilen sogar Interesse und nicht selten glaubten wir, sie aus der Natur ihrer Opfer heraus entschuldigen oder doch erklären zu müssen. Ich erinnere nur an einzelne Betrugsfälle und an den spiritistischen Unfug von Medien, Geistererscheinung und Immaterialisationen. Ja, spricht dann selbst das Publikum, wenn man so dumm ist und abergläubisch, sich so leicht düpieren lässt, und auf solchen faulen Zauber hereinfällt, dann ist wirklich die Versuchung zum Betruge gar zu verführerisch, und es ist in der Tat oft schwer zu sagen, wer der Verführte, der Betrogene, und wer der Betrüger war. Schliesslich zweifelt keiner: solange es Leute gibt, die auf dergleichen Schwindel hereinfallen, wird es Leute geben, die ihn ausführen.

Oder man denke an die Unterschlagungen Minderjähriger. Der Kaufmann, der einem halbwüchsigen Knaben grössere Summen anvertraut, ist mitschuldig, wenn dieser sie unterschlägt, denn er hat sie dem Burschen anvertraut, weil er ihn zu Dingen missbraucht, wozu ein Mann nötig ist, und durch diesen Missbrauch das Gehalt eines

Kommis spart. Geiz oder Leichtsinn haben ihn verführt, den Knaben zu verführen. Die Verbrechen aller Art stehen in einem gewissen inneren Verhältnis zu den Objekten, an denen sie vollführt werden, meist von Ursache und Wirkung. Und es ist vielfach kaum zu entscheiden, wer der Schuldigere ist, der es tat, oder der es litt.

Zunächst vergegenwärtigen wir uns alle diejenigen Fälle, in denen beide Teile sich zum Verwechseln ähnlich sehen, und die auch, wie eine beträchtliche Anzahl aller Beleidigungen, vor Gericht als Klage und Widerklage in die Erscheinung treten, und bei denen häufig nur ein Zufall entscheidet, wer Kläger, wer Beklagter ist. Auf den groben Keil folgt der gröbere, bis einer zum Kadi läuft, und der andere hinterherläuft. Indessen ist es gar nicht nötig, durch Beleidigung die Widerbeleidigung hervorzurufen, es gibt viele und niedrigere Mittel, den Zorn eines Temperamentvollen zu entladen, ohne dass ein gerechter und einsichtsvoller Zuschauer im Zweifel ist, wer der eigentlich zuerst Beleidigte oder der Gereizte war. Aber es ist nicht nötig, dass es sich um immerhin so relativ harmlose Dinge wie Verbalinjurien handelt; auch in ernsteren Fällen sind sich oft beide Teile moralisch und sogar hinsichtlich des bestimmten Falles ganz gleich und nur ein Zufall entschied, wer auf die Anklagebank kam. Zum Beispiel bei Messerstechereien, wo gestochen wurde, wer, weil er gestochen wurde, selbst verhindert war, seinerseits zu stechen. Seine Absicht war ebensogut, nur dass er es nicht für nötig findet, diese seine Absicht vor Gericht einzugestehen. Jetzt ist er das Opfer und profitiert von dieser Tatsache. Vielleicht hat er es auch selbst

schon vergessen oder nie deutlich gewusst, was er zu tun bereit war. Als Opfer spielte er eine so interessante und eigenartige Rolle, dass er unter Umständen sogar bis zur öffentlichen Verhandlung moralisch empfindet und Messerstecherei verurteilt. Es ist ungemein komisch, und starke Satiriker und Charakteristiker haben es in der Literatur zum Ausdruck gebracht, wie moralisch die meisten Menschen in dem Moment werden, da sie das Opfer verbrecherischer oder unmoralischer Handlungen sind. Manchmal wirkt das Verbrechen sogar erziehlich. Wir würden oft zu einer ganz anderen Beurteilung des Angeklagten kommen, wenn wir in das Herz seines Opfers schauen könnten und wüssten, dass er nur tat, was ihm drohte, dass sein Verbrechen vielleicht nur Notwehr war und sein Opfer eigentlich sein Gegner; dass, was als Verbrechen in die Erscheinung trat, in Wirklichkeit nur ein Krieg, ein Duell war, bei welchem übrigens (es zählt ja heute auch zu den Verbrechen) der Fall mit mathematischer Präzision sich darstellt. Beide Duellanten übertreten in genau derselben Weise das Gesetz und sind gleich schuldig. Wer fällt, wer verwundet oder wer schwerer verwundet wird, hat mit der Schuldfrage selbst nichts mehr zu schaffen.

Er ist nicht immer der Sympathischere, wie das in der Presse gern dargestellt wird, so oft das Duell in die öffentliche Diskussion tritt. Zuweilen ist der Gefallene doch der grössere Lump; vielleicht ist er der Herausforderer, vielleicht der wahre Beleidiger gewesen. In anderen Fällen ist das Opfer der eigentlich schuldige Teil und oft von der Art, dass sein Bild genügt, den Verbrecher zu entlasten, ihm Milderungsgründe zuzubilligen, womöglich den Frei-

spruch herbeizuführen. Der Mann, der den Verführer seiner Frau oder Tochter niederschlägt, die verschmähte Verführte, die sich an dem Betrüger fürchterlich rächt, der Überfallene, der den Angreifer tötet oder schwer verwundet und dabei weit über das Ziel der Selbstverteidigung hinausgeht, wird auch bei uns manchmal freigesprochen oder doch relativ milde bestraft, und er hat sogar meist die Sympathien des Publikums auf seiner Seite. Es empfindet instinktiv, dass das Opfer der eigentlich Schuldige ist, nicht der Täter. Nur liegen die Dinge nicht immer so einfach und sichtbar oder werden doch nicht immer glaubhaft genug von den Angeklagten oder ihren Verteidigern dargestellt oder durch die Umstände erhellt. Ist der Vater eines verführten Mädchens Sozialdemokrat und der Verführer ein höherer Beamter, dann erhebt man sich bei Gericht und Polizei oft zu einer ganz grandiosen Skepsis. Ist der Fall umgekehrt, dann steigt wieder der Glaube. Immerhin sind diese Fälle dazu angetan, den Aberglauben über diejenigen, die mit dem Gesetz in Konflikt geraten, ein wenig zu erschüttern. Es gibt aber sicherlich viel mehr Verbrechen, die sich in gleicher Weise kommentieren liessen.

Hier haben wir auch jener Fälle zu gedenken, wo jemand aus Edelmut, Patriotismus oder Wahrheitsliebe absichtlich ein grösseres oder kleineres Verbrechen oder Vergehen begeht, nur um als Angeklagter in die Lage zu kommen gewisse Ruchlosigkeiten, öffentliche Missstände, Lügen und Ungerechtigkeiten aufzudecken. Am häufigsten und beliebtesten ist die Beleidigung durch die Presse, besonders

gegen hochstehende Persönlichkeiten, so stark und ehrverletzend, dass die Anklage erfolgen muss, worauf dann der Wahrheitsbeweis angetreten wird. Wenn dieser auch nicht immer gelingt, wenn auch schon aus formalen Gründen die Verurteilung erfolgen muss, vielleicht sogar gewollt ist, so verliert doch der Angeklagte, sofern man nur an seine lauteren Absichten glauben will, nicht an Sympathie. Tat und Strafe wird als Martyrium angesehen und gleich gesetzt politischem Märtyrertum. Im öffentlichen Bewusstsein ist dann fast immer das Opfer der eigentliche Angeklagte, der Beleidiger hingegen der Ankläger. Viel schwieriger aber ist es, wenigstens in unserer Zeit, den Nachweis zu führen, dass ein Verbrechen nicht nur aus Notwehr gegen bestimmte Personen und höhere Beamte, sondern auch gegen den Staat selbst und seine Institutionen erfolgen kann; zum Beispiel beim Meineid, der oft nur die Folge des Eideszwanges selbst ist. Diese Notwehr verstehen wir nur, wenn sie sich als politische Parteibildung offenbart und nach glücklich verlaufenen Revolutionen. Der Tyrannenmörder zum Beispiel nach abgeschafftem Königtum ist ein Heroe, und Luther fast ein Heiliger in protestantischen Landen. Bei zurückgeschlagener Revolution sind dieselben Helden Verbrecher oder Ketzer. Nur in jenem Falle begreift man, dass eine bestehende Institution oder ein gesellschaftlicher Zustand die wahren Schuldner sind und das Verbrechen nur seine gerechte Strafe war.

Noch in einem ganz andern Sinne vermag das Opfer Teil zu haben an der Schuld; in jenen Fällen handelt es sich um ein Gleich und Gleich oder Schlimmer. So hat mal

ein Richter, der ein Mädchen wegen Beleidigung bestrafte, aber mit der niedrigsten Strafe belegte, sehr richtig in seiner Begründung ausgeführt, es liege zwar eine schwere Beleidigung vor, aber eine, die offenbar zur Umgangssprache der Beklagten wie der Klägerin gehöre. Die Fälle aber, die an dritter Stelle stehen, und zu denen ich hinsteuere, sind schon deshalb viel bedeutsamer, weil sie weit seltener in ihrem Zusammenhange erkannt und gerade in entgegengesetzter Tendenz interpretiert werden. Diese Fälle charakterisieren sich dadurch, dass das Verhalten des Opfers im umgekehrten Verhältnis zur Tat des Verbrechers steht. Hier handelt es sich wirklich um ein Opfer, das nicht schlechter, das nicht ebenso schlimm als der Täter ist und gleichwohl die eigentliche Ursache des Verbrechens wird. Zunächst dadurch, dass es, wenn auch ohne Wissen und in aller Unschuld, einen Reiz übt, der die Tat auslöst. In Liebesdelikten zum Beispiel wird oft die Schönheit oder der Sinnenreiz, den die Schönheit ausübt, das ganze Verhängnis des Verbrechens. Sie weiss es nur gewöhnlich nicht, dass sie selbst es war, die verführt hat, ehe sie verführt oder entehrt wurde. Es ist ein Naturgesetz, das wie jedes Naturgesetz ausserhalb aller Moral steht, auch wenn es sich dabei um menschliche oder moralische Dinge handelt. Denn auch die Schönheit ist eine Schuld, betrachtet unter dem Gesichtswinkel irdischer Moral, was die alten konsequenten katholischen Priester und Philosophen auch gewusst und betont haben, was in mittelalterlichen Dichtungen stark zum Ausdruck kommt, und was den Frauen selbst zuweilen sogar ins Bewusstsein gedrungen ist. Bei Liebesdelikten, abgesehen davon, dass

hier Ankläger, Zeuge und Gegenstand des Verbrechens oft dieselbe Person ist, der Angeklagte sich also in einer ganz besonders exzeptionellen Lage befindet, zumal bei uns der Angeklagte ohnedies ein Mensch ist, dem schlechterdings nicht geglaubt werden darf; bei Liebesdelikten also ist es noch besonders schwierig, zu beurteilen, und fast niemals ganz leicht zu sagen, wer hier der Schuldige und wie gross seine Schuld ist. Denn auch die Liebe ist ein Duell, sagte Nietzsche. Wer vermag festzustellen, wie oft das Verbrechen gewollt war, das, weil es gewollt war, auch kein Verbrechen mehr ist. Einer Frau sagen, dass sie vor gewissen Verbrechen oder Angriffen sicher sei, heisst ihr geradezu eine Grobheit sagen, die sie zuweilen wie einen Schimpf empfinden muss. Denn eine schöne Frau ist niemals vor Angriffen sicher. Es ist ebenso unzart, als einem Manne in den besten Jahren sagen, man traue ihm nicht zu, ein Mädchen verführt oder entjungfert zu haben, was nichts anderes heisst, als man halte ihn für unliebenswürdig, schwächlich oder impotent. Die jungen Damen, die sich alle Augenblicke beklagen, dass ihnen einer nachgestellt habe, machen sich gewöhnlich selbst verdächtig. Wirklich ehrbaren Frauen wird schon deshalb nicht so oft nachgestellt, weil sie ihre Reize und Gefühle weniger aushängen. Sonst aber ist's Notzucht, wenn man's tut, Beleidigung, wenn man's lässt. Auch hier sehen sich Opfer und Verbrecher moralisch oft zum Verwechseln ähnlich. Sie haben Familienphysiognomie, und gehören derselben Moralsphäre an. Die Koketten ziehen die Lebemänner oder Wüstlinge an, wie der Honig die Fliegen.

Indessen, wenn auch das Opfer sehr unschuldig oder harmlos war, so ist es dennoch nicht ohne Anteil an der Schuld. Dass sie verführen, dafür können sie nichts; aber weil sie verführen, deshalb werden sie Verführte. Es hat schon manche Schöne ihre Schönheit, manches Weib sein Geschlecht selbst als Fluch, Schuld oder Schande empfunden. Sie hat genau so schuld an Liebes- wie der Besitzende schuld hat an Eigentumsverbrechen. Er kann der ehrbarste Mensch sein und der rechtmässigste Besitzer seines Eigentums, aber eben der Besitz lockt die Begierde. Und vor allem den vor Hunger Gierigen, aber Hunger nicht nur im körperlich physiologischen Sinne. Es gibt Hungernde und Ausgehungerte vieler Art, auch solche, die nach geistiger Nahrung, nach Vergnügen, Schmuck, Genuss, Rache, Ruhe, Abenteuern, Reisen, nach Weibern, nach Kind und Familie, nach Heimat und Fremde, nach Recht, Ruhm und Macht hungrig sind. Die Machthungrigen im besonderen werden immer zu Verbrechern im kriminellen Sinne. Wenn Besitz in wenigen Händen ist, auf Kosten zahlloser Enterbter, wenn infolge von Besitz der einen der Erwerb von Besitz der andern, schon der Verdienst des Notwendigsten, erschwert oder unmöglich geworden ist, dann wird der Besitzende ein Mitschuldiger des Diebstahls, wie der Tyrann Mitschuldiger ist des Tyrannenmordes. Kommt noch dazu, dass der Besitzende aus Geschäftspekulation oder Eitelkeit seinen Besitz als Anreiz zum Neid oder zur Begehrlichkeit zur Schau stellt, zur Schau stellen muss, dann wird er schuldiger als der Dieb oder Einbrecher. Jeder neue Bazar wirkt, wie die Polizeilisten ausweisen, als Anreiz auf den

Diebstahl. Um anzulocken, muss der Kaufmann seine Waren ausstellen. Er will zwar nur solche anlocken, die kaufen können; es werden aber auch solche angelockt, die nicht kaufen können, die also entweder durch ihre Kaufohnmacht gedemütigt werden, denn sie haben schliesslich dieselben Bedürfnisse, und nicht jeder steht als Philosoph über seinen Bedürfnissen, oder die zu Verbrechen geradezu angereizt werden. Es ist für die meisten relativ leicht zu entbehren, was sie nicht sehen oder kennen. Jedoch auf tausend schöne Dinge hingestossen werden, sie zu sehen, und sie nicht geniessen dürfen, ja erst zu Genüssen angelockt werden und an ihnen vorbeigehen müssen, das wird geradezu für die meisten ein Martyrium. Was gar die Auslage des Bäcker- oder Fleischerladens für Gefühle in dem Hungernden erweckt, das werden Satte nie ergründen. Denn Armut ist selbst ein Laster. Nach Diderot verbilligt sie das Dasein und macht Verbrecher.

Hierbei spreche ich immer nur vom individuellen Verhältnis von Verbrechen und Opfer. Die direkte oder indirekte Mitschuld des Staats und der Gesellschaft braucht hier nicht besonders ausgeführt zu werden, die moderne sozialkritische Literatur (Wissenschaft und Belletristik) ist voll davon. Dass die Gesellschaft oft schuldiger und roher ist als der Verbrecher, dass sie durch soziale Zustände das Verbrechen oft erst hervorruft und Verbrecher züchtet, durch wirtschaftliche Missstände und Vernachlässigung gewisser Volkskreise, dass die Kornpreise im Verhältnis stehen zu den Eigentumsverbrechen, die Witterung zu Gewalttätigkeiten, das ist heute beinahe schon ins allgemeine Be-

wusstsein übergegangen, das bereits auch mit den Gesetzen des Milieus, der Abstammung, der Erziehung usw. zu rechnen weiss und diese Faktoren sogar schon überschätzt (z. B. die Einflüsse des Alkohols). Dass dies alles aber noch nicht ins Bewusstsein der Juristen eingegangen ist, darf uns nicht wundern, da sie ja niemals auf dem allgemeinen Zeitniveau stehen und immer die Moral von gestern vertreten müssen. Denn das Recht ist das Resultat vergangener Kämpfe und steht oft zur Gegenwart in groteskem Widerspruch. Zuweilen sind es gar nicht mehr dieselben Dinge, von denen das Gesetz spricht, und von denen das Leben kündet. Heute haben z. B. die Pastoren ein weit moderneres Bewusstsein als die Juristen.

Ebenso gibt es auch im individuellen Verhältnis von Verbrechen und Opfer eine negative Schuld und Ursache des Opfers. Durch besondere Dummheit, Geschäftsunfähigkeit und Opferwilligkeit des Geschädigten wird manches Verbrechen ganz allein möglich. Gerade eine gewisse Unschuld wird zur Schuld. Man kann von einem Offizier nicht verlangen, dass er von Bankgeschäften und grossindustriellen Unternehmungen etwas versteht. Aber wenn er sich in solche Geschäfte einlässt, ohne etwas davon zu verstehen und ohne einen Kundigen zu Rate zu ziehen, dann macht er sich selbst schuldig des Verbrechens, das an ihm begangen wird. Gewissen Menschen gegenüber wird selbst der Ehrlichste zur Unredlichkeit geführt, denn schliesslich liegt es in der Natur jedes Geschäftes, dass man seinen und nicht den Vorteil des andern, mit dem man das Geschäft macht, im Auge behält. Es ist wie Druck und Gegendruck. Ist das Gegen-

über Wachs, während man Erz vermutete, so kann der Druck von dieser Seite sehr leicht weit über die Rechtsgrenze des andern hinauswirken. Den wirtschaftlich Schwachen übervorteilt man schon, indem man energisch seine Interessen wahrt. Alles, selbst die konventionellen Praktiken des Kaufmanns (Kontrakte, Konventionalstrafen, Vorbehalt, Kündigungsrecht — auch bei gleicher Verteilung der Rechte —) wirken hier schon wie Gewaltakte, Übervorteilung, Zwang, Bedrohung, Hintergehung, Raub, Erpressung. Oft mag es leichter sein, mit einem Dummkopf den Geschäftsverkehr ganz abzubrechen, als ihn nicht zu betrügen.

Ungleiche Pole ziehen sich an, auch in der Moral. Mehr noch: die eine Kraft bewirkt, dass die andere, mit der sie in Beziehung tritt, die entgegengesetzte Tendenz erhält; der negativ geladene Stahl macht, nur weil er negativ geladen ist, dass ein anderer Stahl, den er berührt, positiv magnetisch wird, auch wenn er vordem indifferent oder selbst negativ geladen war, aber nur schwächer, als der andere. Die Furcht der Opfer ist häufig die letzte Ursache der Morde. Einer grossen Furcht gegenüber kann selbst der Mensch mit nur geringer Mordlust zum Mörder werden. Ich kenne eine Geschichte, die dies Gesetz der umgekehrten Wirkung, welches zwischen Opfer und Täter herrscht, gut illustiert, eine Geschichte, die geradezu ein Schulfall für dieses Gesetz abgibt:

War da ein kleines Mädchen, zart, schwächlich, ängstlich und unselbständig, wohl behütet und gut erzogen, und es wurde natürlich eben deshalb immer noch unselbständiger. In der Familie herrschte überdies ein gewisser Fatalismus,

dem auch das Mädchen anhing; seine ganze Kindheit war verdüstert durch das Gefühl, dass es unter einem unglückseligen Sterne geboren und ihm einmal etwas Fürchterliches zustossen müsste. Es wuchs auf in der Angst vor einem gewaltsamen Tode. Ammenmärchen, religiöse Mystik, Aberglaube und grausame Kindergeschichten taten das ihre, um die leicht erregbare Phantasie des Mädchens zu beeinflussen. An alles hatte man bei seiner Erziehung gedacht, nur an eines nicht, das Kind von der Angst zu befreien, Phantasie und Willen ein wenig widerstandsfähig zu machen, woran man ja bei unserer Erziehungsmethode überhaupt niemals denkt. Aber da der Mensch einmal das Fürchten gelernt hat, sollte dies die Hauptaufgabe der Erziehung sein. Das Mädchen, von dem ich erzähle, wurde grösser, und nun hörte es von anderen Gefahren, die gerade seinem Geschlechte drohen, Geschichten à la Sternberg, wie sie öfters durch die Zeitungen laufen, verängstigten es noch mehr. Es war sein Schicksal, wie das manches anderen Menschen, dass alles, was es lernte und erfuhr, nur eben Nahrung seiner Angst wurde. So lebte es, ein kleines Prinzesslein, in der Villa des Vaters wie in einem verzauberten Schlosse, ohne je in die wilde Welt da draussen einen Blick hinein zu tun. Vom Haus in die Schule, und von dort heimwärts, war sie noch als halbe Dame nie ohne Begleitung der Gouvernante gegangen. So war sie herangewachsen, als sie eines Tages den Besuch zweier Schulfreundinnen erhielt, Mädchen von ganz anderem Temperament, munter, lustig, unternehmend. Die drei kleinen Fräulein hatten sich recht viel Interessantes zu erzählen, was für die Ohren der Dienerschaft nicht gerade geeignet

war. Und als die Freundinnen wieder abreisen wollten, entschloss sich die arme Heldin unserer Geschichte, etwas angesteckt von der Laune der anderen Mädchen, vor denen sie sich wohl auch ein wenig schämte, sie ganz allein, ohne Gouvernante oder Hausmädchen, zur Bahn zu begleiten. Es war heller Tag, der Weg nur kurz, die Erzählungen noch längst nicht zu Ende, man befand sich in animierter Stimmung, und sie wurde also heroisch. Auf dem Bahnhofe änderten die Freundinnen plötzlich ihre Reisepläne und übergaben all ihr überflüssiges Geld, mit dem sie sich nicht unnütz herumschleppen wollten, dem Mädchen, dessen Vater es bis zu ihrer Wiederkunft aufbewahren sollte. Aber kaum waren sie abgedampft, so war auch schon der Mut der Zurückgebliebenen geschwunden. Dazu hatte sie jetzt so viel Geld bei sich. Es war wohl doch etwas gar zu leichtsinnig, so allein den Rückweg anzutreten. Eine Dienerin hätte immerhin in einiger Entfernung folgen können. Wenn sie nur erst wieder zu Hause wäre! Es war auch schon gar nicht mehr so hell und so früh. Sie begann zu laufen. Der Weg war unendlich. Da fiel ihr ein, sie könnte ihn etwas abkürzen, wenn sie durchs Gehölz lief. Schon umfing sie das kleine Wäldchen. Plötzlich war sie also fern von der Strasse. Welch eine Situation! Ein kleines Mädchen ganz allein im finstern Urwalde, wo alle die unheimlichen Geschichten der Märchenwelt passieren. Alle kindlichen Phantasiegestalten begannen in ihrem Gehirnchen herum zu rumoren. Ihr Herzchen fängt an, heftiger zu schlagen. Da, ein Rascheln im Gebüsch. Sie erbleicht. Sie erkennt deutlich einen Mann. Sie ganz allcin, und ein Mann. Das bleiche Entsetzen packt sie. Der

Mann kommt auf sie zu. Also das Verhängnis. Er spricht sie an: ein Bettler, ein Arbeitsloser, der zwei Tage nichts gegessen hat. Sie hört nichts, sie sieht nichts, die Augen treten ihr aus den Höhlen. Der Bettler, dumm vor Hunger und verwirrt durch die Verwirrung des Mädchens, stottert Entschuldigungen, Erklärungen, ob sie ihm nicht ein paar Pfennige geben wolle, damit er sich Brot kaufen kann. Ihr Herz hat aufgehört zu schlagen, der Wahnsinn stiert in ihren Augen. Da, — in der höchsten Verzweiflung, greift sie in die Tasche, packt das volle Portemonnaie mit dem Gelde der Freundinnen und wirft es dem Bettler ins Gesicht und läuft wie ein gehetztes Reh davon. Dieser ihr nach und — sticht sie tot. Als er gefangen wurde, vermochte er nichts zu seiner Entschuldigung und Erklärung zu sagen, als nur immer wieder: die Augen! die Augen! Die Augen des Mädchens hatten ihn zum Mörder gemacht. Bis dahin war er völlig unbescholten. Er hatte den besten Leumund. Er meinte: die Angst des Mädchens vor ihm, und dass sie ihm zugetraut, er möchte sie bestehlen, und ihm das Portemonnaie hingeworfen, das hätte ihn derartig beleidigt, dass er in Wut geraten wäre und nicht gewusst hätte, was er tat. Ein Wort so häufig im Munde der Mörder, über die es gekommen war, sie wussten selbst nicht wie. Diese Erklärung mag ja schon richtig sein, und sie ist gewiss für den armen Kerl eine ausreichende Psychologie gewesen. Aber der Fall lag tiefer. Nicht aus gekränkter Ehre, dass ihm, dem Unschuldigen, bloss weil er in Not war, ein Verbrechen, eine Gemeinheit zugetraut wurde, hat er die Tat getan. Nein, die Angst vor dem Mörder in ihm hat den Mordgedanken, der in jedem Menschen schlum-

mert, erst aufgescheucht. Die Angst seines Opfers hatte ihn ergriffen und mit Mordgedanken geladen. So schlägt der Blitz ein, wo sich seiner Gewalt die Bahn öffnet.

Meine Geschichte hat eine Moral. Dem Verbrechen begegnet man nicht, wie die Geschichte der Justiz zur Genüge zeigt, indem man den Verbrecher bestraft, sondern indem man die Opfer der Verbrechen (und schliesslich ist jeder ein Opfer oder doch in Gefahr, es zu werden) stärkt und so die verbrecherischen Absichten paralysiert. Wenn das Verbrechen jemals vom Erdboden verschwinden kann, so kann es dies nur in einer freien, auf sich selbst gestellten, in jedem Individuum selbst tätigen Gesellschaft. Mit jedem Gesetz und jeder Unternehmung gegen das Verbrechen entwappnet man auch das Opfer des Verbrechens und gibt es ihm erst preis. Denn die Moral wird immer die Fallgrube der gesellschaftlichen Freiheit. Jeder Wall, gegen den Verbrecher aufgerichtet, ist auch gegen den Bürger aufgerichtet. Den Schutzmann, den man zum Schutze des Publikums will, wird ein Schutz gegen das Publikum. Nicht der Verbrecher fürchtet sich vor Polizei und Gesetzesübertretung und der immer härter werdenden Justiz, wohl aber der gute Bürger, der aus lauter Ehrfurcht vor dem Gesetze und aus Angst vor der Polizei vergisst, sich selbst zu schützen. Statt auf seine eigene Sicherheit zu sinnen, verlässt er sich auf Schutzmann und Richter, die doch gewöhnlich erst dann in die Erscheinung treten, wenn das Verbrechen bereits geschehen ist, und deren ganzer Erfolg oft nur der ist, dass sie die Leiche verhaften. Auf ein Verbrechen, das die Polizei vielleicht ungeschehen macht, das das Gesetz verhütet, kommen hundert Verbrechen, die sie

selbst begehen müssen, Gewaltsamkeiten, Unterdrückungen, Erstickungen zukunftsreicher Keime. Um Gewalttaten zu verhüten, muss sich die Gesellschaft selber Gewaltsamkeit antun. Die schlimmsten Gewalttaten, Verbrechen und Rohheiten werden eben „von Staats wegen“, begangen. Ich glaube fast, wenn wir gar keine Gesetze hätten, wäre der moralische Beistand der Gesellschaft derselbe.

Ihr kann nur wenig damit gedient sein, dass der Verbrecher bestraft wird, sondern einzig, dass sie vor dem Verbrechen selbst bewahrt bleibt. Im Geschäftsleben zeigt sich das vielleicht am deutlichsten: jede Verschärfung gesetzlicher Bestimmungen hat noch immer die Wirkung gehabt, den ehrlichen Kaufmann in seinen Unternehmungen zu lähmen, nicht aber den betrügerischen. Je mehr und je schwerere Gesetze dem Betruge drohen, um so sicherer oder raffinierter operiert der Betrüger gegenüber dem durch die Schwere der Gesetze verängstigten Bürger. Denn das Gesetz schwächt nur die Schwachen und Anständigen, und sie sind es, die für die Gemeinheiten der andern büssen. Sie erfahren das Misstrauen, das diese erwecken. So hat die Gesetzgebung die Spitzbüberei im Geschäft derart raffiniert, dass keiner einem ehrlichen Kerl mehr einen Groschen anvertraut. Ehrlichkeit macht heute geradezu misstrauisch und ist jedenfalls ein Zeichen geschäftlicher Untüchtigkeit. — Man begreift das aber vielleicht noch besser in der Politik: wer Reaktion und Tyrannei will, hat nur nötig, das Volk ein paar Jahrzehnte lang zu verängstigen, unter Vorspiegelung von Gefahren der Reaktion und Tyrannei, der Revolution und des Krieges, und es ""llt auf den ersten Handstreich. Um der Freiheit und Sicher-

heit willen möglichst viele Gesetze machen, ist das bequemste Mittel, Freiheit und Sicherheit umzubringen. Weil die Römer jedem beliebten Volkstribunen zutrauten, er könnte nach der Königswürde streben, kamen sie schliesslich unter die Säbelherrschaft der Cäsaren. Fast alle Völker haben noch denselben politischen Fehler gemacht: aus lauter Furcht vor der Tyrannis entwaffnen sie sich selbst und wundern sich hinterher über ihre Ohnmacht, wenn sie schliesslich in Sklaverei und Willkürherrschaft verfallen. Und eben so berauben sie sich aus lauter Angst vor dem Verbrechen der Mittel der Selbstverteidigung und liefern sich ihm aus. Politische und moralische Bevormundung überredet sie noch zu dieser Selbstentblössung. Übertretungen von Beamten und Vorgesetzten, besonders bei Militär, richten sich gewöhnlich gegen diejenigen, die es sich gefallen lassen. Manche fordern diese Übertretung geradezu heraus durch ihre Schlappigkeit, und namentlich unter den Soldaten, wo man noch Mut und Haltung zu schätzen weiss, werden sie verachtet. Es gibt sogenannte Ohrfeigengesichter, die Schuld sind, wenn sie geschlagen werden, nicht aber die Hand, die sie geschlagen hat. Auch Hunde werden gewöhnlich nur denen gefährlich, die Angst vor ihnen haben. Es ist überhaupt die Grundregel im Umgang mit Bestien: sich nicht vor ihnen fürchten! Dann tun sie einem auch nichts.

Das beste Staats- und Gesellschaftsmittel gegen das Verbrechen ist also: man verängstige ihre Opfer nicht. In der oben erzählten Geschichte war der Mörder sicher derjenige, der am wenigsten Schuld trug am Morde. Unser Publikum beweist seine Schwäche bei jeder Gelegen-

